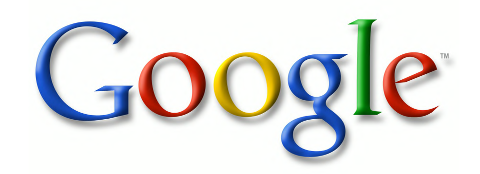


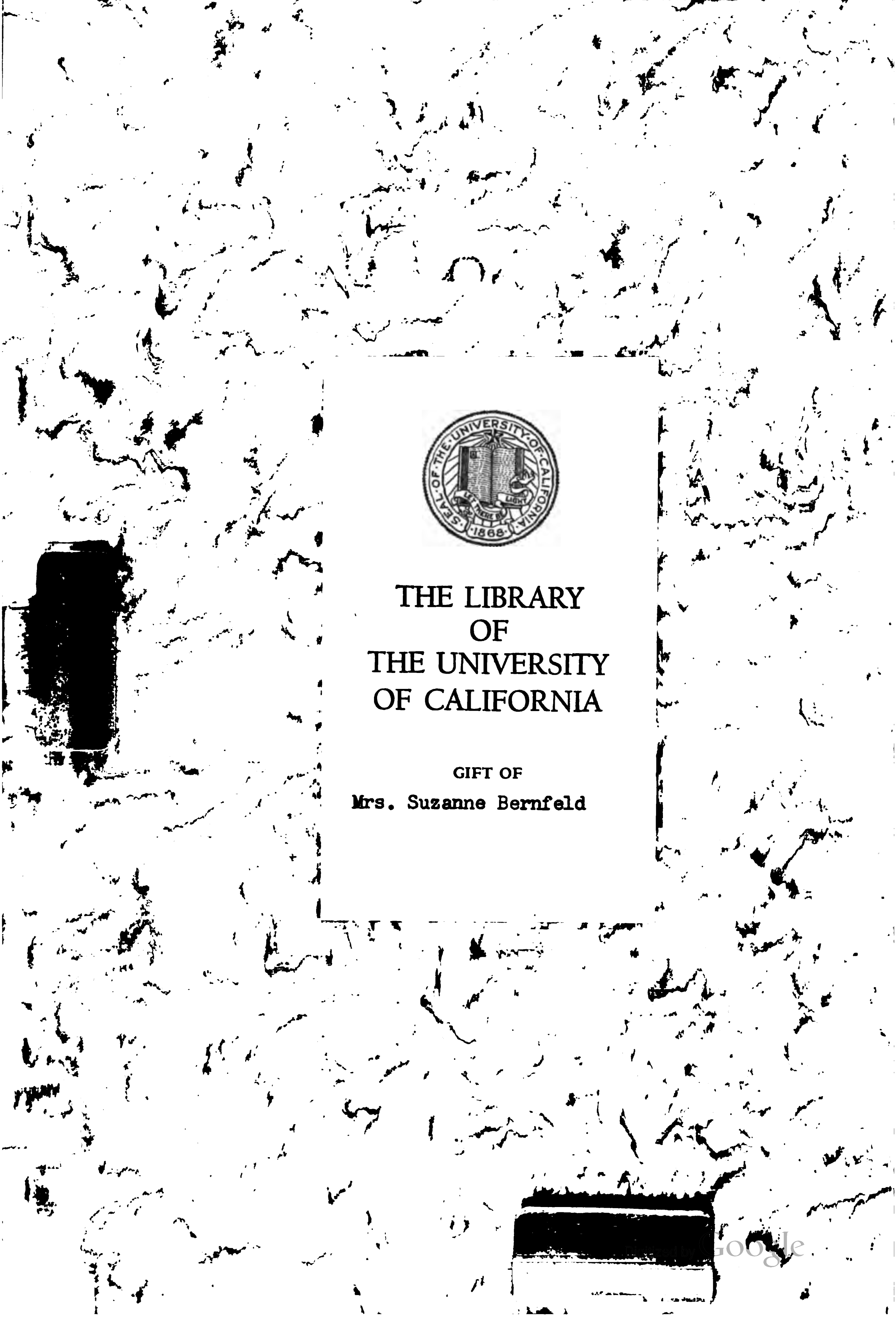


GRUNDLEGUNG DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT

VON EMIL UTITZ

I.

FERDINAND ENKE IN STUTTGART


SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868



GRUNDLEGUNG DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT.

GRUNDLEGUNG DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT

VON

DR. EMIL UTITZ

PRIVATDOZENT DER PHILOSOPHIE
AN DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

ZWEI BÄNDE. I. BAND
MIT ZWÖLF BILDTAFELN



VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART
1914

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

MEINER BRAUT

Vorwort.

»Tiefsinn ist ein Anzeichen des Chaos, das echte Wissenschaft in einen Kosmos verwandeln will, in eine einfache, völlig klare, aufgelöste Ordnung. Echte Wissenschaft kennt, soweit ihre wirkliche Lehre reicht, keinen Tiefsinn. Jedes Stück fertiger Wissenschaft ist ein Ganzes von den Denkschritten, deren jeder unmittelbar einsichtig, also gar nicht tiefsinnig ist. Tiefsinn ist Sache der Weisheit, begriffliche Deutlichkeit und Klarheit Sache der strengen Theorie. Die Ahnungen des Tiefsinns in eindeutige rationale Gestaltungen umzuprägen, das ist der wesentliche Prozeß der Neukonstitution strenger Wissenschaften.« Diese Worte Edmund Husserls stelle ich an den Anfang meines Buches; nicht als Versuch einer Rechtfertigung oder gar Entschuldigung, sondern als Programm. Sie sollen zugleich die Schar derer vor Enttäuschungen warnen, die geistschillernde Betrachtungen über Kunst und Künstler erwarten; glühende Hymnen über das Mysterium der Kunst, über das unbegreifliche Wunder schöpferischer Kraft. Nicht um Mysterien und Wunder handelt es sich mir, sondern um ernste und exakte wissenschaftliche Erkenntnis, um die Gewinnung von Grundlagen auf einem Gebiet, das — zwischen der Ästhetik und den historischen Kunstdisziplinen gelegen — bisher fast gänzlich die angemessene Forschungseinstellung entbehrt hat. So wendet sich dieses Werk einerseits an Philosophen und anderseits an die Vertreter der Kunstgeschichte, Literaturgeschichte usw. Beide Parteien müssen verzeihen, wenn manche Ausführungen für ihre Bedürfnisse zu breit angelegt sind. Falls die Arbeit über diese Kreise hinaus noch im Lager ernster Kritiker und

denkender Kunstfreunde Eingang findet, wird es mich besonders freuen.

Große Schwierigkeiten bot die Behandlung der Literatur. Wollte ich nicht in ihrer Fülle rettungslos ertrinken, mußte ich mich auf eine sehr bescheidene Auswahl beschränken. Mein Streben war, überall typische Belege herauszugreifen oder Richtungen, die gerade in unseren Tagen im Vordergrunde des Interesses stehen. Meine Übersicht über »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« im ersten Bande der »Jahrbücher für Philosophie«, sowie zahlreiche Besprechungen zeigen wohl deutlich, daß ein bewußter Verzicht, und keineswegs Unkenntnis vorliegt.

Der individuelle Weg zu den Problemen dieses Werkes ist vorgezeichnet durch meine Habilitationsschrift »Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten« (Halle 1911), durch die Abhandlung über »außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß« (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; VII, 4) und durch den Vortrag »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« auf dem ersten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Aber auch dieses Buch betrachte ich keineswegs als Ziel des Weges, sondern als einen Anfang!

Rostock i. M., im Mai 1914.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Bildtafeln.

Erstes Kapitel.

Das Problem und die Aufgabe einer allgemeinen Kunstwissenschaft.

§ 1.

Der Beweis für die Möglichkeit der Wissenschaft ist die Tatsache der Wissenschaft. Wenn wir aber in diesem Buche von der Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft sprechen wollen, so sind wir leider nicht in der Lage, im Hinblick auf den tatsächlichen Wissenschaftsbetrieb durch prüfende Besinnung eine Klärung der Grundlagen, Methoden und Fragestellungen zu gewinnen. Es mangelt das wissenschaftlich verarbeitete Material, auf das wir uns zu stützen vermögen. Hier und da treffen wir tastende Anfänge oder auch kühne Versuche, neue Wege laden zur Weiterführung ein, neue Probleme erheischen Antwort. Alles scheint im Flusse, und eine Verständigung steht noch darüber aus, in welche Bahnen die Wasser dieses Flusses abzuleiten sind; ja es ist noch nicht einmal sicher, ob es sich hier um einen eigenen Fluß handelt, oder bloß um den Seitenarm eines größeren Gewässers.

Wenn jemand heute nach den Grundlagen der Mathematik forscht, so steht er vor dem weit ausgebauten und fest gesicherten Reich der Mathematik. Aber ob es überhaupt eine allgemeine Kunstwissenschaft als Sonderdisziplin gibt oder geben kann, das ist eine durchaus strittige Frage. Hier erschließt sich uns kein bereits erobertes Gebiet, sondern es muß erst die Rechtfertigung erbracht werden, warum ein derartiges Gebiet geschaffen werden soll, und es bedarf eines Feldzugsplanes, der die Möglichkeit des Eindringens in dieses Gebiet

gewährleistet. Wir sprechen hier also weniger von einer vorhandenen, als von einer werdenden Wissenschaft, weniger von Grundlagen, deren Tragkraft im Dienste der Wissenschaft sich erprobt hat, als von Prinzipien, deren Fruchtbarkeit in der Werkstatt lebendiger Forschung sich erweisen soll. Dabei verhehlen wir es uns keineswegs, daß die mannigfachsten Fragen der allgemeinen Kunstwissenschaft schon von verschiedener Seite her in Angriff genommen wurden, aber eben nur in den seltensten Fällen mit klarer Bewußtheit, daß es sich hier um Fragen der allgemeinen Kunstwissenschaft handelt. Dies mag ja gleichgültig erscheinen, wenn nur die Ergebnisse richtig sind; aber die Ergebnisse können bestenfalls nur zufällig richtig sein oder geradezu im Gegensatz zur eigentlichen Fragestellung, wenn nicht das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft erkannt wird. Und all die Ergebnisse zerfallen in ein wirres, undurchsichtiges Chaos, wenn nicht der ordnende und vereinheitlichende Rahmen einer Wissenschaft sie umspannt.

Und welche Tatsache ist es nun, die den Zugang zu dieser Wissenschaft versperrt? Es ist der im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts geradezu dogmatisch erstarrte Glaube, die Kunst könne in ihrer Gesamtheit unter ästhetischem Gesichtspunkt verstanden und gewürdigt werden, oder wenigstens: was an der Kunst wahrhaft Kunst sei, erschließe sich der ästhetischen Forschung. Dadurch wurden alle Kunstprobleme rein ästhetische Probleme. Dabei ist es nun eigentlich gleichgültig, ob man vom allgemein Ästhetischen ausgehend — und dies ist der ungleich häufigere Fall — die Kunst als einen Sonderfall des Ästhetischen betrachtet und sich damit den Weg zum wesenhaften Verständnis der Kunst verschließt, oder ob man die Kunst an die Spitze stellt und auf diese Weise das Ästhetische zersetzt und auflöst[1]). Sicherlich liegt in den wenigen Worten kein Beweis, der es gestatten würde, diese

[1]) Vgl. meinen Vortrag über »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1913 (Stuttgart 1914).



Auffassungen als verfehlt abzulehnen; aber die Richtigkeit unserer Behauptungen soll durch dieses Buch erhellen; jedoch sicherlich ist die ungeprüfte Annahme ebenso unbewiesen — und wie ich glaube, unbeweisbar — daß das Künstlerische im Ästhetischen aufgeht, daß die Probleme der Ästhetik alle Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft umspannen, oder daß alle Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft ästhetische Probleme seien.

§ 2.

Konrad Fiedler[1]) gebührt das unvergängliche Verdienst, das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft klar erkannt zu haben und damit die Notwendigkeit einer allgemeinen Kunstwissenschaft als Sonderdisziplin. Er stellt die bedeutsame Frage, ob es eine berechtigte Voraussetzung sei, daß die Kunst ihrem ganzen Umfange nach dem Forschungsgebiete der Ästhetik angehöre, ob sie keine andere wesentliche Bedeutung habe, als ihr diese beilegen, kein anderes Ziel, als ihr diese vorschreiben könne. »In der Tat sehen wir diese Voraussetzung häufig als eines Beweises nicht bedürftig von vornherein angenommen. Wenn wir aber hier und da uns davon überzeugen müssen, daß man von dem Standpunkte der Ästhetik aus nur eines Teiles von dem vollen Gehalte der Kunstwerke habhaft werden kann, daß die künstlerische Tätigkeit Erscheinungen bietet, die der Unterordnung unter ästhetische Gesichtspunkte widerstreben, daß die Anwendung ästhetischer Prinzipien zu positiven Urteilen über Kunstwerke führt, die den Werken selbst gegenüber der Überzeugungskraft entbehren; wenn wir sehen, daß infolge von alledem die Ästhetik, um der Kunst ihrem ganzen Umfange nach gerecht werden zu können, sich selbst nicht selten Zwang antut oder daß der Kunst von ihr willkürlich beengende Schranken

[1]) Konrad Fiedler, Schriften über Kunst I; München 1913; vgl. auch Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers; München 1909 und meine Besprechung der Fiedlerschen Schriften in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VIII, S. 501 ff.

aufgezwungen werden: so könnten wir uns wohl veranlaßt fühlen, vor allem die Annahme, daß Ästhetik und Kunst ihrem vollen Wesen nach in einem innerlich notwendigen Verhältnis zueinander stehen, einer kritischen Untersuchung zu unterwerfen.«

Es geschieht häufig genug, daß der Mensch, ehe er es versucht, sich auf den künstlerischen Standpunkt zu stellen, der Kunst gegenüber einen anderen Standpunkt, mag dies ein religiöser, moralischer, politischer oder irgendein anderer sein, einnimmt und von diesem aus zusieht, welche Wirkungen die menschliche Natur nach diesen Richtungen hin von den Kunstwerken empfängt. Hier werden die Kunstwerke nicht als künstlerisch, sondern als anderweitig wirkend aufgefaßt, und so lehrreich diese Art der Untersuchung sein mag, so liegt sie doch gänzlich außerhalb des Gebietes eigentlicher Kunstbetrachtung. Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen.

Das Verlangen, der Anschauung bei der geistigen Erziehung des Menschen eine größere Berücksichtigung zuteil werden zu lassen, ist dann gerechtfertigt, wenn demselben die Einsicht zugrunde liegt, daß die Anschauung für den Menschen eine selbständige, von aller Abstraktion unabhängige Bedeutung habe, daß das Vermögen der Anschauung, so gut wie das abstrakte Denkvermögen ein Recht habe, zu einem geregelten und bewußten Gebrauch ausgebildet zu werden, daß der Mensch zu einer geistigen Herrschaft über die Welt nicht nur im Begriff, sondern auch in der Anschauung zu gelangen imstande sei. So beruht Ursprung und Dasein der Kunst auf einem unmittelbaren Ergreifen der Welt durch eine eigentümliche Kraft des menschlichen Geistes: die Anschauung. Ihre Bedeutung ist keine andere, als eine bestimmte Form, in der der Mensch die Welt sich zum Bewußtsein zu bringen nicht nur bestrebt, sondern recht eigentlich durch seine Natur gezwungen ist. So ist die Stellung des Künstlers zur Welt keine beliebig gewählte, sondern eine natürlich gegebene; und das Resultat, zu dem er gelangt, kein untergeordnetes

und entbehrliches, sondern ein höchstes und dem menschlichen Geiste, wenn er sich nicht selbst verstümmeln will, vollkommen unersetzliches. Was die Kunst schafft, ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor; sie steigt vom Form- und Gestaltlosen zur Form und Gestalt empor, und auf diesem Wege liegt ihre ganze geistige Bedeutung. Wäre die menschliche Natur nicht mit der künstlerischen Begabung ausgestattet worden, die Welt würde nach einer großen unendlichen Seite hin dem Menschen verloren sein und bleiben. So ist die Kunst genau so gut Forschung wie die Wissenschaft, und die Wissenschaft ist so gut Gestaltung wie die Kunst; nur die Gestaltungsreiche beider sind verschieden. Beide stellen Mittel dar, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt: die des Begriffes in der Wissenschaft und die der Anschauung in der Kunst. In ihr verwirklicht sich die Sichtbarkeit der Dinge in der Gestalt reiner Formgebilde. Nur dadurch kann der Künstler von der Unverfälschtheit und Stärke seiner Begabung Zeugnis ablegen, daß er die Rücksichten auf allerlei Gehalt und Inhalt, die seine bildende Tätigkeit beeinflussen könnten, zurückdrängt und sich ganz allein von dem Streben nach Entwicklung des Gesichtsbildes bestimmen läßt. Und wenn man sonst im Kunstwerk dem, was sich ausschließlich dem Gesichtssinne darbietet, eine untergeordnete Rolle zuzuteilen pflegt im Verhältnis zu dem Empfindungs- und Gedankengehalt, als dessen Träger das sichtbare Gebilde betrachtet wird, so müssen wir dieses Verhältnis umkehren und alle Wichtigkeit, die einem Kunstwerk als solchem zugeschrieben werden kann, in seine Sichtbarkeit verlegen. Daß dem Kunstwerk ein Wert für unser Empfinden innewohnt, daß in ihm eine Bedeutung zum Ausdruck gelangt, die wir nur auf dem Wege des Denkens uns aneignen können, daß diese Bedeutung wiederum weiter wirkt auf die Gesamtheit unseres denkenden Lebens, dies alles ist nicht viel wichtiger als der Umstand, daß der Künstler, indem er

durch und für den Gesichtssinn arbeitet, an einen sinnlich gegebenen Stoff gebunden ist, der nicht nur für den Gesichtssinn, sondern auch noch für andere Sinnesgebiete vorhanden ist. Es ist klar, daß der vielfache Einfluß, der von der Kunst auf das Gesamtleben der Menschen tatsächlich ausgeht, und in welchem Bestimmung, Wert und Bedeutung der Kunst zu erkennen, ganz selbstverständlich erscheint, vernichtet werden müßte, wenn es gelänge, die Menschen ausschließlich für jene reinste und höchste Wirkung der Kunst empfänglich zu machen. Kann man sich auf der einen Seite dieser Konsequenz nicht entziehen, und will man doch auf der anderen Seite das Vorhandensein einer allgemeinen Bedeutung der Kunst nicht dadurch ganz in Frage stellen, daß man in denjenigen Bedeutungen, die ihr in dem Gesamtleben des Menschen beigelegt zu werden pflegen, doch nur Folgen eines mangelhaften oder falschen Verständnisses anerkennen muß, so scheint es unumgänglich, daß man nunmehr nach demjenigen allgemeinen Wert suche, welchen die Kunst auf Grund des ungetrübten Verständnisses ihres innersten Wesens zu erlangen bestimmt sei. Handelt es sich um Kunst im höchsten Sinne, so kann an ihrem Dasein keiner von den Bestandteilen des geistigen, sittlichen, ästhetischen Lebens, an die man den Fortschritt, die Veredelung, die Vervollkommnung der menschlichen Natur gebunden erachtet, irgendein Interesse haben. Erst wenn wir zu dieser Unbefangenheit der Kunst gegenüber gelangt sind, können wir ihr etwas verdanken, was freilich etwas ganz anderes ist, als die Förderung unserer wissenden, wollenden, ästhetisch empfindenden Natur: nämlich die Klarheit des Wirklichkeitsbewußtseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfene Gewißheit des anschaulichen, sichtbaren Seins. Jede echte Kunstübung wird, welchem Inhalt sie auch zugute kommen mag, immer nur dieses ihr eigene Ziel verfolgen.

In den Vordergrund ist hier das Problem der reinen Gestaltung der Anschauung gerückt, und die Kunst wird dadurch

zu einem Mittel, durch das sich uns eine bestimmte Wirklichkeitsschicht offenbart. Der Begriff erobert eine Seite der Welt, und diese Welt findet ihren Ausdruck im System der Wissenschaft. Manche werden wohl geneigt sein zu sagen: durch den Begriff entsteht erst diese Welt, eben die Welt der Wissenschaft, die nicht vor der Wissenschaft ist, sondern nur in ihr und durch sie. Ebenso entschleiert die Anschauung eine andere Seite der Welt, und diese Weltschicht prägt sich in den Gestaltungen der Kunst aus, oder — die oben angedeutete Ansicht weiterführend — die Kunst setzt erst dieses Sein, es lebt nur in ihr und durch sie. So kühn, neuartig und vielleicht befremdend diese Prinzipalauffassung Fiedlers berühren mag, so tritt sie doch keineswegs unvermittelt auf. Der Gedanke, daß die Kunst der »sinnlichen Erkenntnis« diene, begleitet die Kunst von ihren ersten Anfängen her[1]); nur daß hier die Aufgabe des Schönen und die der Kunst nicht geschieden sind. Aber auch in dieser Richtung hat Fiedler Genossen. So lehrt Hermann Hettner[2]), die Kunst sei überhaupt nicht dazu da, um Schönes hervorzubringen, oder gar die Natur in der Schönheit ihrer Erzeugnisse zu überbieten; sie hat überhaupt keinen hedonischen, sondern einen theoretischen Zweck; sie vermittelt nicht Genüsse, sondern Einsichten, indem sie ein Organ der Gedankendarstellung bildet, eine Art Sprache, und zwar im Gegensatz zur gewöhnlichen Sprache, die nur abstrakte Begriffe ausdrückt, die Sprache der sinnlichen Erkenntnis ist. Auf diese Weise gewinnen wir durch die Kunst »eine wesentliche und notwendige Ergänzung des wissenschaftlichen Denkens«. Die Folgerichtigkeit der Systementwicklung verdankt aber Fiedler zweifellos der intensiven Beschäftigung mit Kants Schriften; ihrer Geisteshaltung sind seine Probleme entwachsen: was

---

[1]) Vgl. meine Schrift über »J. J. Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung«; Halle a. d. S. 1906.

[2]) Vgl. das aufschlußreiche Werk von Hugo Spitzer »Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik«; I. Band: Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik; Graz 1913, S. 29, 125 f. usw.

ermöglicht die Kunst, und worauf gründet sich ihr Eigenrecht? Wie sehr sich darum auch immer die Arbeiten Fiedlers von der »Ästhetik des reinen Gefühls« unterscheiden mögen, die Hermann Cohen 1912 veröffentlicht hat, in ihren Wurzeln, in ihrem Quellgebiet sind sie durch die an Kant geschulte Forschungseinstellung verwandt. Warum aber gerade Fiedler dazu kam, die Synthese der älteren Lehre von der »sinnlichen Erkenntnis« mit Kantschen Prinzipalgedanken zu vollziehen und das Problem der Gestaltung für die Sichtbarkeit so schroff und so energisch in den Brennpunkt seiner Betrachtungen einzustellen, kann wohl nur aus seiner persönlichen Stellungnahme zur Kunst erklärt werden, die am besten durch die innige Freundschaft zu Hans von Marées erhellt, dessen Formung sich durchaus in den Bahnen bewegt, die Fiedler als die eigentlich künstlerischen ansieht. Und noch deutlicher wird diese Tatsache, wenn wir uns daran erinnern, daß A. von Hildebrands berühmt gewordene Schrift vom »Problem der Form in der bildenden Kunst« völlig diesem Gedankenkreise angehört. Und ebenso ist es kein Zufall, daß Italien der Boden war, dem jene Lehre und diese Kunst entsprossen. Wenn wir uns in die Renaissance vertiefen und die Schriften jener Zeit lesen, so entsteht der Eindruck, »daß sich jene Männer nicht nur durch das Interesse für die eine oder andere neue Kunst oder Wissenschaft, sondern durch eine ganz elementare und formale psychische Einstellungsweise von der voraufgegangenen Epoche unterscheiden. Es ist ganz allgemein das wissenschaftliche Recht der »Anschauung«, welches von Lionardo gegenüber den ausschließlich begrifflichen und deduktiven Verfahrungsweisen betont wird. Die Malerei ist für Lionardo nur ein Zweig der auf das Anschauliche, insbesondere auf den Raum, gerichteten »Wissenschaft«, und ein kaum geringeres Interesse wie dieser »Wissenschaft« der Malerei bringt er anderen anschaulichen Disziplinen, der Anatomie, Physik, Ingenieurwissenschaft und dergleichen entgegen. Lionardos Buch über die Malerei ist ein Programm des anschaulichen Denkens und

keineswegs allein durch den Reichtum an sinnespsychologischer Beobachtung erinnert es an ein modernes Werk von ähnlicher Grundtendenz, »die Analyse der Empfindungen« von E. Mach[1]). Und ähnliches gilt nun von A. Dürer, dessen Versuch einer Versöhnung und Vermählung nordischer und südlicher Kunst überhaupt sehr an Hans von Marées gemahnt. Auf die recht interessante Frage, ob nun die hier angeführte Kunst wahrhaft »sinnlich« ist, oder ob die geforderte Gestaltung für die Sichtbarkeit nicht gerade den abstrakten Elementen gegenüber dem unmittelbar Erlebnismäßigen den Vorrang einräumt[2]), können wir an dieser Stelle nicht eingehen, doch werden unsere Untersuchungen noch öfter auf diese Probleme zurückgreifen, und dies war auch jetzt bereits für uns bestimmend, sie ihrer Bedeutung gemäß ausführlicher darzulegen.

Uns scheint, eine Kunst — die sich als einziges Ziel die Erfüllung der eben besprochenen Forderung stellt — in einen langweiligen und kalten Akademismus, ja in eine glatte Manier hineinzutreiben, und wenn dies bei den Meistern der Renaissance und bei Hans von Marées nicht der Fall ist, so liegen hier eben noch andere Gegebenheiten vor, während Hildebrand in manchen Arbeiten bedenklich sich dieser Grenze nähert. So wichtig uns auch immer die Probleme der »Gestaltung« und der »Anschauung« dünken, und so hoch wir ihre Erkenntnis einschätzen, drängt sich doch wohl der Zweifel auf, daß es sehr bedenklich ist, die ganze allgemeine Kunstwissenschaft allein auf diese eine Frage festzulegen. Vielleicht ist dabei nur ein einziger Kunsttypus ins Auge gefaßt, von dem aus dann die Gesamtheit der Kunst durchmessen wird. Denn mag auch alle Kunst mit der Gestaltung noch

---

[1]) E. R. Jaensch, Über die Wahrnehmung des Raumes; Leipzig 1911. VI. Ergänzungsband der Zeitschr. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane S. 171; vgl. auch S. 159 ff.

[2]) Für die rein gräko-italischen Kunstäußerungen behauptet dies G. v. Allesch und stützt seine Ansicht mit guten Gründen; »Die Renaissance in Italien«; Weimar 1912, S. 10, 22 usw.



so eng zusammenhängen, und mögen auch künstlerische Kraft und künstlerisches Können aus der Gestaltung heraus begriffen werden, so ist doch zweifellos nicht Kunstgenuß — allgemein gesprochen — lediglich Einsicht in den Gestaltungsprozeß der Sichtbarkeit, und ebenso können das Schaffen des Künstlers, die Frage nach dem Ursprung der Kunst oder nach ihrer Stellung im Haushalt des Lebens, sowie der Stilwandel unter diesem Gesichtspunkt allein nicht in ihrer Gesamtheit verstanden werden[1]). All die ästhetischen Werte, welche die Kunst offenbart, scheiden hier völlig aus der Betrachtung aus, nicht minder aber all die ethischen, religiösen, intellektuellen, funktionellen usw. Faktoren, welche durch die Kunst vermittelt werden und für ihr Werden, Sein und für ihre Entwicklung von wesentlicher Bedeutung sind. Nur wenn wir das Kunstwerk als ein überaus kompliziertes Kulturprodukt auffassen, bedingt durch das Zusammentreffen verschiedenster Umstände, die in ihrem Wertertrag abgewogen werden müssen, und deren Notwendigkeit, Konstanz oder Variabilität genau zu bestimmen ist, nähern wir uns der Fülle und dem Reichtum der wahrhaft vorliegenden Verhältnisse. Erst dann können wir das Material nach allen Seiten hin durchleuchten und bewältigen, und erst dann erstrahlt uns seine echte Gesetzlichkeit. Beschränken wir uns auf das Problem der Gestaltung, dessen zentrale Stellung ich sicher nicht verkennen will, so fassen wir wieder nur eine Seite der Gesamttatsache der Kunst, so nehmen wir wieder nur einen Ausschnitt aus dem Ganzen. Aber vielleicht kann hier nun eingewendet werden: gerade dieser Ausschnitt lege die wahrhaft künstlerische Ader der Kunst bloß; die anderen mit der Kunst zusammenhängenden Fragen seien keine eigentlichen Kunstfragen, und in ihre Erforschung mögen sich Kulturphilosophie, Psychologie und andere Disziplinen mehr teilen. Auch der Physiker beschäftigt sich nur mit den physikalischen Problemen der Farben. Das ist keine Unterschätzung der

[1]) Ähnliche Bedenken äußern Richard Müller-Freienfels, Johannes Volkelt und Hans Tietze.



anderen Probleme; aber sie gehören ins Gebiet der Physiologie, Sinnespsychologie oder Ästhetik; und die Grenzen der Physik so weit spannen zu wollen, hieße, sie zersetzen und auflösen. Aber daß bei Behandlung dieser Fragen die verschiedenen Nachbarwissenschaften in engster Fühlung miteinander stehen, das wird wohl niemand leugnen wollen; nur die Forschungseinstellung ist in diesen Fällen eine verschiedene. Und damit kommen wir zu dem Kern des Streitpunktes. Der Einwand wäre stichhaltig, wenn in der Tat es sich in der allgemeinen Kunstwissenschaft — wie wir sie fordern — um wesentlich verschiedene Forschungsdimensionen handeln würde, etwa hier um werttheoretische, dort um psychologische, dann wieder um kulturphilosophische oder historische. Wenn so die Ziele auseinandergingen, müßte allerdings die Wissenschaft innerlich zerfallen, die gänzlich Heterogenes vereinen wollte: es stünden nebeneinander ein Stück Werttheorie, Psychologie, Geschichte usw. Es wäre überhaupt nicht eine Wissenschaft, sondern nur ein Name für ein Stoffgebiet, das von völlig verschiedenen Disziplinen aus bearbeitet werden muß. Ähnlich sprechen wir von einer Sexualwissenschaft, wobei wir aber nicht an einen einheitlichen Wissenszweig denken, sondern nur an die Teile der Anatomie, Physiologie, Psychologie, Ethik, Kulturgeschichte usw., die das Sexuelle zum Gegenstande haben. Nun betrachten wir aber keineswegs die allgemeine Kunstwissenschaft lediglich als ein Sammelbecken, als eine Summe von Ergebnissen, die von verschiedenster Seite her erarbeitet sind, sondern wir sind vielmehr der Ansicht, daß hier eine einheitliche Forschungseinstellung vorliegt, daß ihre Probleme nur als kunstwissenschaftliche Probleme zu lösen sind und sich dem durchgehenden Zuge ihres Systems einreihen. Sicherlich bedarf die Kunstwissenschaft zu ihrem Ausbau der weitgehendsten Hilfe seitens der Werttheorie, Kulturphilosophie, Psychologie, Phänomenologie und Geschichte und vor allem auch der Ästhetik, aber sie löst sich nicht in diese Disziplinen auf, sondern rückt alles unter ihren Gesichtspunkt: eben den der Kunst.

Ihre Ziele sind niemals etwa psychologische oder historische, sondern immer nur kunstwissenschaftliche. Einen ganz ähnlichen Fall zeigt ja die Pädagogik. Wie Ernst Meumann[1]) sehr richtig sagt, ist die Pädagogik »weder angewandte Psychologie, noch angewandte Ethik, Logik oder dergleichen; sie ist unzweifelhaft eine selbständige Wissenschaft; die Wissenschaft von den Erziehungstatsachen. Mag sie noch so viel von den Resultaten der allgemeinen Psychologie, Pathologie ... für ihre Zwecke gebrauchen, sie rückt doch alle diese Resultate unter einen neuen, nur von ihr angewandten Gesichtspunkt: den der Erziehung«. Wenn ich das Vorgehen Fiedlers und seiner Gesinnungsgenossen durch ein Beispiel verdeutlichen darf, so verweise ich auf jene, die als wesentlichstes Merkmal des Seelenlebens den Willen oder das Urteil erkannt zu haben glauben und nun die ganze Psychologie auf diese eine Frage abstecken. Vor uns steht aber die Gesamterscheinung der Kunst; und zur allgemeinen Kunstwissenschaft gehört der gesamte Problemenkreis, der aus der allgemeinen Tatsache der Kunst sich ergibt. Daraus erwachsen ihr Forschungsrichtung und Forschungsziel.

So fern, ja so leidenschaftlich feindlich Fiedler allem Naturalismus gegenübersteht, den er mit vortrefflichen Beweisgründen bekämpft hat, in einer wichtigen Frage berührt er sich mit ihm. Das mag seltsam und unwahrscheinlich klingen, aber es scheint, daß auch die am schroffsten einander befehdenden Richtungen einer Zeit irgendwo sich kreuzen, wenn sie auch dann in ganz verschiedene Bahnen drängen. Zola will in seiner Schrift »Le roman expérimental« die Dichtung zu einer Form der Wissenschaft umprägen. »Le romancier expérimentateur n'est plus qu'un savant spécial qui emploie l'outil des autres savants, l'observation et l'analyse.« Nun kann man ja sicher untersuchen, wieviel Sinn für das Wirkliche, wieviel an Beobachtung und Analyse in früheren

---

[1]) Ernst Meumann, Vorlesungen zur Einführung in die experimentelle Pädagogik und ihre psychologischen Grundlagen; I. Zweite Aufl. 1911, S. VI und 58.



Kunstwerken niedergelegt ist; aber sicherlich würde man damit ihr Wesen so wenig erschöpfen, wie man Zola gerecht würde, wenn man ihn lediglich an den Maßstäben seiner Theorie mäße. Aber von diesem wissenschaftlich-intellektuellen Zug, der die ganzen Kunstanschauungen Zolas durchsetzt und recht einseitig auf das Inhaltliche gewandt ist, von dem ist auch — wir wir bereits wissen — Fiedler erfüllt, nur daß er bei ihm die Richtung auf das Formale angenommen hat. Aber beide rücken irgendwie die Kunst in die Wissenschaft herein. Zweifellos hat dabei Fiedler weit tiefer gesehen, wie derjenige immer weiter in die Rätsel der Kunst eindringt, der sie von der Seite der Darstellung her faßt, als jener, der im Stofflichen stecken bleibt. Aber indem beiden die Kunst als eine Sonderart der Wissenschaft erscheint, durch die der Mensch ein ganz bestimmtes Maß von Einsichten erobert, muß sie auch in der Weise geprüft werden, mit der wir uns von dem Wahrheitsgehalt von Einsichten überzeugen. Damit bleibt aber alles außerhalb der Kunst, was letzten Sinnes ihr Eigenrecht begründet: die Tendenz auf das Gefühl hin. Wir wollen hier nun nicht einerseits erst folgenden Untersuchungen vorgreifen, anderseits glauben wir — ohne an dieser Stelle uns weiter mit Fiedler auseinandersetzen zu können — doch so viel erreicht zu haben, daß nunmehr die Gründe klarliegen, warum wir eine allgemeine Kunstwissenschaft nicht auf dem Boden aufzubauen vermögen, den Fiedler vorbereitet hat. Schwankend erscheint uns der Grund und viel zu eng; aber der in ihm lagernden Schätze soll nicht vergessen werden. In anderem Zusammenhang werden wir ihrer mit gebührendem Danke gedenken.

§ 3.

Von einer ganz anderen Seite als Fiedler ist Max Dessoir[1]) zur Aufstellung einer allgemeinen Kunstwissen-

[1]) Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Stuttgart 1906. Vgl. auch seinen auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunst-

schaft gekommen. Dabei unterläßt er nicht den Hinweis, daß Hugo Spitzer[1]) bereits 1903 wichtige Gründe für eine Kunstwissenschaft erbracht hat, die nicht mit der Ästhetik zusammenfällt. So meint er, daß man bei der bloßen Unterwerfung des Künstlerischen unter das Ästhetische »denjenigen Poeten, welchen heute allgemein der erste Rang, und zwar gerade deshalb eingeräumt wird, weil sie uns nicht bloß einen müßigen Genuß verschaffen, sondern zugleich geistige und sittliche Erzieher des Volkes sind, das Prädikat des wahren Künstlers verweigern müßte, und das Schicksal dieser Dichter teilten unausbleiblich alle die Kompositionen, deren Melodien und Rhythmen den Mut des Kriegers im Felde befeuern oder die Seele des Andächtigen zu . . . religiösem Enthusiasmus emporheben. Die Kunst der Alten, die herrliche antike Plastik, deren Werke man bisher stets als unerreichtes Muster gepriesen hat, müßte wegen der innigen Verbindung mit religiösen oder politischen Motiven vielleicht in ihrer Gesamtheit aus dem Buche des rein und vollkommen Künstlerischen gestrichen werden«. Sicherlich erweist Spitzer durch diese und ähnliche Ausführungen, daß zum Wesen der Kunst wichtige Wirkungen gehören, die außerhalb des Ästhetischen stehen und daher von der Ästhetik aus nicht erfaßt werden können. Nicht einverstanden bin ich aber, wenn die Bezeichnung »müßiger Genuß« etwa den ästhetischen Genuß treffen soll; denn nicht darum kann es sich handeln, das Ästhetische irgendwie herabzusetzen, sondern zu zeigen, daß ästhetische Werte weit über das Reich der Kunst hinausgehen, und daß der Wert der Kunst sich nicht im Ästhetischen erschöpft. Noch einen Einwand läßt Spitzer eigentlich unberücksichtigt: vielleicht können alle jene Werke ästhetisch aufgenommen werden, und sind darum Kunstwerke? und ihr anderer Wertertrag mag eine willkommene Zugabe sein, ohne

wissenschaft gehaltenen Eröffnungsvortrag. Berlin 1913; abgedruckt in »Akademische Rundschau«; II, 1 und Zeitschr. f. Ästetik und allgem. Kunstwissensch. IX, 1 ff., sowie im Kongreßbericht.

[1]) Hugo Spitzer a. a. O.

den Kunstcharakter zu begründen. Allerdings scheint hier die Antwort nicht schwer: wenn es sich um so einschneidend bedeutungsvolle »Zugaben« handelt, so dürfen sie zweifellos nicht vernachlässigt werden; und außerdem sind doch diese »Zugaben« von den Werken beabsichtigte, geforderte Gaben. Und darauf ruht der Nachdruck: jene Wirkungen gehören zum Wesen dieser Werke, und ihre Gestaltungsprobleme sind mit auf sie eingestellt. Dieser Gedanke an die Darstellung schwebt wohl auch Spitzer vor, wenn er das »Prinzip der Schwierigkeitsüberwindung« für eines der wichtigsten und fundamentalsten Prinzipien der Kunstwissenschaft erklärt. Ich will dieses Prinzip — dem auch Dessoir als Unterscheidungsmerkmal gegen das bloß Ästhetische Wert zuschreibt — sicherlich nicht unterschätzen, aber es hat die üble Folge, daß es die Kunst ins Virtuosistische hineinhetzt; und deshalb empfiehlt es sich wohl lieber von Problemen der Gestaltung zu sprechen[1]). Aber völlig stimme ich Spitzer bei, wenn er zusammenfassend ausführt, »daß sich die Bezirke der Kunst und der Schönheit in keiner Weise decken. Die Kunst ist weder die einzige Erzeugerin ästhetischer Werte, noch ist sie bloß dies und gar nichts anderes«.

Waren demnach die Gedanken so vorbereitet, das Problem dermaßen aufgerollt, erwarb sich Dessoir den Ruhm, die ganzen Konsequenzen aus diesen Tatsachen gezogen zu haben. Er geht davon aus, daß unsere bewundernde und liebende Hingabe an Naturerscheinungen alle Merkmale des ästhetischen Verhaltens an sich trägt und dennoch von der Kunst nicht berührt zu sein braucht. Ja noch mehr! Auf allen geistigen und sozialen Gebieten lebt sich ein Teil der schaffenden Kraft in ästhetischer Formung aus; diese Erzeugnisse, die keine Kunstwerke sind, werden ästhetisch genossen. »Da ungezählte Tatsachen täglicher Erfahrung uns vor Augen stellen, daß der Geschmack unabhängig von der

[1]) Wir werden im Laufe dieser Arbeit noch sehr ausführlich uns mit diesen Fragen auseinanderzusetzen haben.



Kunst sich entwickeln und auswirken kann, so müssen wir der Sphäre des ästhetischen Seins einen weiteren Umfang zuerkennen als der Sphäre der Kunst. Damit ist nicht behauptet, daß der Kreis der Kunst ein enger Ausschnitt sei. Im Gegenteil: das ästhetische Moment erschöpft nicht den Inhalt und Zweck jenes Gebietes menschlicher Produktion, das wir zusammenfassend »die Kunst« nennen. Jedes wahrhafte Kunstwerk ist nach Motiven und Wirkungen außerordentlich zusammengesetzt, es entspringt nicht bloß aus ästhetischer Spielseligkeit und drängt nicht nur auf ästhetische Lust, geschweige denn auf reinen Schönheitsertrag. Die Bedürfnisse und Kräfte, in denen die Kunst ihr Dasein hat, sind keineswegs mit dem ruhigen Wohlgefallen erschöpft, das nach der Überlieferung den ästhetischen Eindruck sowie den ästhetischen Gegenstand kennzeichnet. In Wahrheit haben die Künste im geistigen und gesellschaftlichen Leben eine Funktion, durch die sie mit unserem gesamten Wissen und Wollen verbunden sind. Es ist daher die Pflicht einer allgemeinen Kunstwissenschaft, der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden. Die Ästhetik vermag diese Aufgabe nicht zu lösen, wenn anders sie einen bestimmten, in sich geschlossenen und deutlich abgrenzbaren Inhalt besitzen soll. Wir dürfen nicht mehr die Unterschiede der beiden Disziplinen wegtäuschen, sondern müssen sie durch immer feinere Differenzierung so scharf herausheben, daß die wirklich vorhandenen Zusammenhänge sichtbar werden. Die rein theoretische Beschäftigung mit Formen und Gesetzen jeder Kunst kann, wie die Erfahrung zeigt, in gründlicher und förderlicher Weise vollzogen werden, obgleich die geschichtliche Entwicklung nicht näher untersucht wird. So entstehen die besonderen systematischen Wissenschaften, die man Poetik, Musiktheorie und Kunstwissenschaft zu nennen pflegt. Ihre Voraussetzungen, Methoden und Ziele erkenntnistheoretisch zu prüfen sowie ihre bedeutsamsten Ergebnisse zusammenzufassen und zu vergleichen, scheint mir die Aufgabe einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu sein: daneben besitzt

diese in den Problemen, die das künstlerische Schaffen und der Ursprung der Kunst, die Einteilung und die Funktion der Künste dem Nachdenken stellen, Gebiete, die sonst keine Stätte finden könnten.« In meisterhafter Weise sind hier Wesen und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft entwickelt; und in der Grundanschauung pflichte ich Dessoir völlig bei. Aber welcher Weg führt nun zu all den von Dessoir aufgeworfenen Fragen? Woher empfängt dieses Gebiet seine Einheit und die ihm angemessene Durchforschung? Mir scheint der gebotene Ausgangspunkt eine Wesensuntersuchung der Kunst[1]). Wir können nicht die Gesamttatsache der Kunst in allen ihren Bezügen durchleuchten, wenn nicht zuerst feststeht, was Kunst ist. Erst aus der Erkenntnis ihrer Eigenart führen die Wege weiter; hier sind letzten Endes alle ihre Probleme verankert: sie muß den unverrückbaren Mittelpunkt bilden und zugleich den Hintergrund, vor dem alle Untersuchungen sich abspielen. Denn sonst tappen wir vielleicht in falscher Richtung, trennen Zusammengehöriges, verbinden Fremdes. Und ist das Wesen der Kunst erkannt, tritt »das Kunstwerk« in die vorderste Reihe. Besteht die Ansicht zu Recht, daß das Kunstwerk ein zusammengesetztes Produkt ist, dann erhebt sich die Frage: Wie ist seine Gegebenheit und welche Verhaltungsweise entspricht ihr? Wie muß es erlebt werden, daß es als Kunstwerk erlebt wird, und zwar so, daß in diesem Erleben alle Wirkungsmotive auch ihre Erfüllung finden? Diese Frage nach dem echten Kunstgenuß und nach seinem Objekt scheint mir eine Grundfrage der allgemeinen Kunstwissenschaft; und auch ihr entquillt eine reiche Fülle bedeutungsvoller Probleme. Sicherlich können einerseits Poetik, Musikwissenschaft usw., und anderseits die Fragen nach dem Schaffen des Künstlers oder nach dem Ursprung der Kunst bis zu gewissen Graden gefördert werden, ohne daß jene Prinzipalprobleme geklärt sind.

[1]) Vgl. meinen schon erwähnten Kongreßvortrag. Auch Dessoir nähert sich — wenn ich ihn richtig verstanden habe — in der Eröffnungsrede des gleichen Kongresses diesem Standpunkt.

Aber wo diese Fragen in die Tiefen tauchen, wo sie Verbindungen zu einander suchen, wo sie über das Tatsächliche hinaus zu Erklärungen und Hypothesen vordringen, bekommen sie etwas Schillerndes und Fließendes. Es fehlen Halt und Rückgrat[1]). Und ich weiß mich hier keineswegs im Gegensatz zu Dessoir, sondern in voller Übereinstimmung mit ihm. Aber wie nun auch immer die endgültige Grundlegung einer allgemeinen Kunstwissenschaft sich gestalten mag, ihre Väter — in der Wissenschaft ist es keine Schande, mehr als einen Vater zu haben — sind Konrad Fiedler, Hugo Spitzer und Max Dessoir[2]).

§ 4.

Ausführlich hat sich mit dem Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft Richard Hamann[3]) auseinandergesetzt;

---

[1]) Daß in der Psychologie, wo es sich um ihre Grundfragen handelt, die gleichen Zustände herrschen und damit die gleichen Störungen, hat Jonas Cohn sehr eindringlich gezeigt im ersten Bande der Jahrbücher der Philosophie; Berlin 1913, S. 200—235.

[2]) Joh. Volkelt (System der Ästhetik III, 1914, S. 7) wendet sich gegen Dessoir, indem er ausführt, die Ästhetik werde nicht davon absehen, die Kunst zu behandeln, »weil sie vorzugsweise nur das rein Künstlerische an der Kunst ins Auge faßt«. Es bleibt der Ästhetik völlig unverwehrt, »auch die sittliche, religiöse, soziale Bedeutung der Kunst in reichlichem Maße mit zu erörtern«. »So kann in der Ästhetik die Kunst allseitig betrachtet werden, wenn freilich auch dabei die rein künstlerischen Seiten an der Kunst die Hauptsache bilden werden. Eine Ergänzung erwartet die Ästhetik in dieser Hinsicht besonders von der Ethik, Religionsphilosophie, Soziologie und der Philosophie der Geschichte. Solche Ergänzungen der einen Wissenschaft durch andere kommen allenthalben vor.« Gewiß, aber das Eigentümliche ist, daß die Ästhetik jene »Ergänzungen« nicht in gerader Linie ihrer Betrachtungsrichtung vorzunehmen vermag, sondern daß sie ihr äußerlich und unorganisch angeflickt werden müssen, ja von ihr aus gesehen als Trübungen und Verletzungen erscheinen. Ferner steht es gar nicht fest, daß das »rein Künstlerische an der Kunst« eben das Ästhetische sei; die Frage nach dem rein Künstlerischen erzeugt die allgemeine Kunstwissenschaft. Und sie konnte nur übersehen werden gerade durch Verschleierung dieses Grundproblems.

[3]) Richard Hamann, Ästhetik; Leipzig 1911. Vgl. auch seinen Vortrag auf dem bereits öfter genannten Kongreß, sowie seine Abhandlung im Märzheft 1914 d. internat. Monatsschrift.



und gegen die Darlegungen Hamanns ist Erich Everth[1]) in einer sehr eingehenden Besprechung aufgetreten. Da nun dieser Kampf der Meinungen wichtige Fragen von zwei Seiten her beleuchtet und eine gewisse prinzipielle Bedeutung beanspruchen darf, wollen wir hier kurz die Streitfragen aufrollen, teils um uns an ihnen zu belehren, teils um selbst kämpfend einzugreifen. Hamann geht von der sehr richtigen Anschauung aus, es sei eine Lebensfrage der Ästhetik, »das Wesen des Ästhetischen vom Wesen der Kunst zu trennen, und erst, wenn das Wesen des ästhetischen Verhaltens in seiner Selbständigkeit erkannt ist, zu begreifen, welche besonders engen Beziehungen zwischen Ästhetik und Kunst bestehen, ohne daß das Wesen der einen in dem der anderen aufginge«. Denn daß es tatsächlich sich nicht so verhält, lehrt nicht nur die ästhetische Freude an der Natur, sondern auch die Einsicht in das Wesen der illustrativen Kunst. Illustrative Kunst ist entweder Kultus oder Demonstration, je nachdem sie dem ethischen oder dem theoretischen Bedürfnis des Menschen entgegenkommt. Gegenüber dieser Kunst versagt nun der ästhetische Gesichtspunkt in dreifacher Beziehung: »einmal indem das ästhetische Bedürfnis in vielen Fällen von solchen Kunstwerken nicht befriedigt wird und dennoch diese Kunstwerke ihren Zweck an ihrem Platze voll erfüllen, indem ferner eine Behandlung der Kunstwerke nach ästhetischen Gesichtspunkten von seiten des Künstlers wie des Betrachters deplaciert sein kann und das Wesentliche, die illustrative Bedeutung, vernichtet, und indem schließlich in einer ästhetischen Betrachtung und Interpretation, wo sie möglich ist wie in vielen Fällen, die modifizierte Bedeutung dieser ästhetischen Momente für das Wesentliche dieser Kunst verkannt bleibt«. Was rechtfertigt nun der illustrativen Kunst den Namen »Kunst« beizulegen? Vor allem die sinnliche Lebhaftigkeit und die Anschaulichkeit der Darstellung. Nun behauptet aber wieder Hamann, daß Anschaulichkeit nicht unbedingt not-

[1]) Erich Everth, Besprechung von Hamanns Ästhetik in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VIII, 1.



wendig weder für das Künstlerische noch für das Ästhetische sei; so wimmeln ja auch hervorragende Dichtungen von unanschaulichen Stellen. Hier ist nun aber ein schwacher Punkt in der sonst starken Stellung Hamanns: denn wenn der Kunstcharakter der illustrativen Kunst durch sinnliche Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit begründet wird, aber einerseits diese Eigenschaften nicht notwendige Wesensmerkmale der Kunst sind, und anderseits sinnlich Lebhaftes und Anschauliches auch zweifellos außerhalb der Kunst vorkommen, so ist eben mit dieser Beweisführung wenig geholfen, und es zeigt sich uns wieder, daß erst eine Begriffsklärung vollzogen werden muß, was eigentlich Kunst sei, wenn die allgemeine Kunstwissenschaft einen festen Boden gewinnen soll.

Die Angreifbarkeit dieser Position ist naturgemäß Erich Everth nicht entgangen; nur deutet er sie in einem ganz anderen Sinne. Für ihn ist die illustrative Kunst nur soweit Kunst, als sie ästhetisch ist. Er bestreitet keineswegs, daß dieser Kunst auch etwas Außerästhetisches anhaftet, aber dieses Außerästhetische soll zugleich das Außerkünstlerische sein. Auch er hält es für gewiß, daß der ästhetische Gesichtspunkt nicht der einzige ist, der die Kunst erschöpfend erfaßt, »es muß eben zum Unterschiede von der Natur das freie Schaffen des Künstlers dazu genommen werden, und das muß in der Kunstwirkung ununterbrochen als Hintergrund im Unterbewußtsein des Aufnehmenden da sein; der enge Zusammenhang aber zwischen dem Ästhetischen und der Kunst zeigt sich auch gerade darin, daß, wenn man für dieses freie Schaffen des Künstlers keinen Sinn hat, also wenn man überall nicht ein Bild, sondern Abbild, Nachbildung, Bildnis und Illustration sieht, was manche Betrachter ja überall fertig bekommen, daß man dann auch unästhetisch sieht. Und umgekehrt: wenn man in diesem Sinne sich unästhetisch verhält, d. h. gedanklich über das Gegebene hinausgeht, in beliebige Phantasien abschweift, so sieht man auch unkünstlerisch. Und endlich: wenn man auch alles sinnlich Wahrnehmbare in der Welt ästhetisch ansehen kann,

selbst etwas Außerkünstlerisches von Menschenhand .... und wenn man auch anderseits alles unästhetisch ansehen kann, selbst etwas Künstlerisches, so fallen darum beide Begriffe doch noch nicht auseinander! Es gibt Grade der Ausbildung des Individuums, die das ästhetische Verhalten immer leichter und häufiger eintreten lassen, und dazu wird man namentlich mit Hilfe der Kunst erzogen; und es gibt durchschnittlich der Kunst gegenüber auch beim ganz Unerzogenen mehr ästhetisches Verhalten als gegenüber dem praktischen Leben oder selbst der landschaftlichen Natur. Auch beim Höchsterzogenen aber werden die ästhetischen Erlebnisse, die er haben kann, ganz überwiegend an die Gegebenheiten gebunden sein, die die Kunst gibt«. Dieser anscheinend so siegreich durchschlagende Gedankengang leidet bei näherer Durchsicht an einem schweren Gebrechen: denn Everth nimmt als selbstverständlich an, daß jedes über das Ästhetische hinausgehende Verhalten der Kunst gegenüber zu einem Hineinschweifen ins Gedankliche über das Gegebene heraus und zu beliebigen Phantasien führt. Tritt dieser Fall ein, so wird ihn jeder auch als einen außerkünstlerischen bezeichnen müssen; aber damit ist ja die ganze Fragestellung verschoben: nicht darum handelt es sich, wie man sich irgendwie der Kunst gegenüber tatsächlich verhalten kann, sondern wie man sich verhalten muß, um ein dem Kunstwerke völlig angemessenes Erleben zu erfüllen; oder anders ausgedrückt: gehören zum Wesen des Kunstwerkes auch außerästhetische Wirkungen, die ebenso gefordert sind wie seine ästhetischen? Wenn nun weiterhin Everth zu zeigen versucht, daß gerade die ergiebigsten ästhetischen Erlebnisse an die Kunst gebunden sind, so wird doch niemand in Abrede stellen wollen, daß die Kunst starke und stärkste ästhetische Werte vermittelt. Könnte aber nicht jemand auch behaupten, er verdanke seine tiefste und beste Lebensweisheit der Kunst? Gewiß darf man einwenden, er könnte sie auch dem Leben selbst entnehmen, aber gilt dann nicht mit gleichem Recht die Antwort, er könne ja auch seiner ästhetischen Verzückungen

angesichts der Natur und des Lebens teilhaftig werden[1])? Und ist nun alle Kunst in erster Linie oder überhaupt lediglich »ästhetisch«, oder gilt dies nur von einem bestimmten Kunsttypus, dem andere, nicht minder berechtigte zur Seite treten? Hier hängt wieder alles von einer gründlichen und exakten Wesensuntersuchung der Kunst ab; ohne diese Grundlage legt man ihr bald einen weiteren und bald einen engeren Sinn unter und kann alles und auch nichts beweisen. Im übrigen sieht sich selbst Everth im weiteren Verlauf seiner Darlegungen zu sehr wichtigen Zugeständnissen veranlaßt: gegen Hamann — bewußt Fiedler folgend — verlegt Everth den Hauptakzent auf die Anschaulichkeit, die Sichtbarkeit. »Es gibt ... ganz elementare, völlig unmittelbare sinnliche Erlebnisse, die doch schon alles, was für das Ästhetische wesentlich ist, enthalten; also etwa der Anblick einer einzigen schönen Farbe.« Wir finden Erlebnisse, »da liegt, möchte man sagen, die ganze Seele im Auge, da ist man im höchsten Grade gesammelt, schier gegen alles Wissen und alle Lebensbeziehungen abgeschlossen, wenn auch natürlich um den Preis, daß große Bewußtseinsschichten schweigen und schlafen. Gewiß sind diese Momente nicht allzu häufig, und spielt das gewöhnliche Kunsterlebnis nicht derart gleichsam auf einer einzigen Seite. Dennoch erscheinen mir solche Erlebnisse als Urphänomene des ästhetischen Erlebens, Prototype ästhetischer Elementarvorgänge in ‚Reinkultur', und in ‚Reinkultur' ästhetisch können meiner Ansicht nach überhaupt nur einzelne Elementarvorgänge sein«. Wenn also rein ästhetisch nur gewisse Elementarvorgänge sind, und der gewöhnliche Kunstgenuß nicht nur nach einer einzigen Seite hin sich bewegt, so scheint folgerichtig das Kunstverhalten nicht lediglich ästhetisch. Und Everth ist trotz schroffster Ablehnung dieses Problems doch endlich bei ihm gelandet.

In gewisser Weise ähnlich ergeht es einem anderen prinzipiellen Gegner jeder systematischen Kunstwissenschaft, näm-

[1]) Im übrigen werden wir noch Gelegenheit finden, ausführlich über den Unterschied von Naturgenuß und Kunstgenuß zu handeln.



lich Hans Tietze, der in seinem umfassenden und sehr sorgfältig gearbeiteten Werke über die »Methode der Kunstgeschichte«[1]) mit erfreulicher Deutlichkeit auf die dringende Notwendigkeit einer ernsten methodischen Besinnung hinweist. Ihm zufolge behandelt die Kunstgeschichte ein »Material, das nicht — wie das der Geschichte sonst — nur im Spiegel der Quellen weiterlebt, sondern dessen anschauliche Fortexistenz dem Nacheinander des geschichtlichen Werdens das Nebeneinander der ästhetischen Erfassung unbedingt zugesellt. Erst dadurch, daß wir das Wesen des Künstlerischen zu isolieren und zu erfassen vermögen, werden wir unseres besonderen Stoffes wirklich habhaft, der sonst immer in die Allgemeinheit der Kulturgeschichte zurückzusinken droht. In der Erkenntnis, daß die ästhetische Differenzierungsmöglichkeit des Stoffes die Voraussetzung der Kunstgeschichte ist, scheint mir die Behebung der zehrendsten Zweifel angebahnt zu sein; nicht aus einer Kreuzung von Geschichte und Ästhetik ist eine neue »Kunstwissenschaft« zu bilden, sondern der historische Grundcharakter der Kunstgeschichte ist bei voller Anerkennung und Einbeziehung der Ästhetik zu wahren«. Das Wesentliche ist, »daß die beiden Wissenschaften, die im Kunstgeschehen das Gesetzmäßige oder das Einmalige aufzuspüren versuchen, in Aufgabe und Arbeitsweise so durchaus verschieden sind, daß eine Kreuzung zwischen ihnen, wie sie die Kunstwissenschaft anzustreben scheint, widernatürlich und widersinnig ist«. Ich teile völlig Tietzes Meinung, daß ein Bastard aus Ästhetik und Kunstgeschichte kein lebensfähiges Kind abgibt; aber in diesem Sinne fassen wir ja auch gar nicht das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft: sie erscheint uns als Wissenschaft von der Gesetzmäßigkeit der Kunst; und ihr gebühren die Aufgaben, mit denen Tietze zu Unrecht die Ästhetik belasten will, zu Unrecht, denn diese vermag nicht das »Wesen des Künstleri-

[1]) Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte; Leipzig 1913. Für das Folgende kommen besonders die Ausführungen auf S. VI, 6 ff., 9 f. und 67, 108, 233 in Betracht.

schen« in seiner Reinheit zu erfassen, sondern eben nur das Wesen des Ästhetischen; und ebenso übersteigt es ihre Grenzen, die »Differenzierungsmöglichkeiten« des Kunststoffes in ihrer Fülle zu entwickeln, weil es a priori gar nicht feststeht, daß diese alle ästhetischer und nur ästhetischer Art sein müssen. Ihr bietet sich ja überhaupt nicht die Gesamttatsache der Kunst als Gegenstand dar; und gerade Tietze hat in sehr beherzigenswerten Untersuchungen dargetan, wieviel Außerästhetisches notwendig in die Kunst eingeht und eingehen muß. Uns trennt daher — soviel ich sehe — kein sachlicher Gegensatz: die Kunstwissenschaft, die Tietze bekämpft, scheint mir nicht minder verwerflich als ihm; und die allgemeine Kunstwissenschaft, die wir meinen, müßte ihm doch willkommener sein, als eine Ästhetik, die ihrer Grundanlage nach in folgerichtigem Forschungsgang immer nur das Ästhetische trifft, nicht aber die Kunst als Kunst in der ganzen Eigenart ihrer Seinsweise und der Besonderheit der sie durchwaltenden Gesetze. Seine Besorgnis, eine Kunstwissenschaft könnte die Kunstgeschichte gleichsam nur zu niederen Dienstleistungen herabdrücken wollen und alle ihre vornehmeren und würdigeren Aufgaben für sich in Beschlag nehmen, ist ebenso unbegründet wie der Argwohn, eine allgemeine Kunstwissenschaft würde sich Herrenrechte im Hause der Kunstgeschichte anmaßen. Gerade sie wird die lebendige Beweglichkeit des Historischen niemals antasten wollen, noch auch seine Bedeutung verkennen[1]): denn die Kunst als Ganzes ist ihr Gegenstand, und sie würde ihn vergewaltigen, wenn sie in dieser Weise eine seiner wichtigsten Besonderheiten übersehen wollte. Die Kunstgeschichte kann nur gewinnen und in keiner Hinsicht etwas verlieren, wenn sie an Stelle der rein ästhetischen Wesens- und Wertgesetze — mit denen sie eingestandenermaßen wenig anzufangen vermag, und das ist kein öffentliches Geheimnis, sondern ein allgemeines Zugeständnis — auf wahre Kunstgesetze sich zu stützen ver-

[1]) Vgl. dazu die lichtvollen Darlegungen in dem bereits erwähnten Kongreßvortrag von Max Dessoir.



möchte, die aus dem Lebensnerv der Kunst gewonnen sind. Der Kunstgeschichte soll weder ein Gebiet noch irgendein Problem geraubt werden; nur der Ästhetik werden Aufgaben entzogen, die sie bisher ohne zureichenden Rechtsgrund bearbeitet hat, ohne sie mit ihren Mitteln einer befriedigenden Lösung zuführen zu können. Es ist im Gegenteil zu hoffen, daß die Kunstgeschichte aus dem Ausbau einer allgemeinen Kunstwissenschaft reichen Nutzen ziehen wird, denn viele Probleme — die bisher aus dunklem Nebel nur dämmerten — dürften dann in voller Klarheit leuchten und weite Tatsachenkreise erhellen[1]).

§ 5.

So stellt sich uns heute — von der Philosophie aus gesehen — annähernd der Kampf um eine allgemeine Kunstwissenschaft dar. Bevor wir nun in eine Wesensuntersuchung der Kunst eintreten, die uns als erste und dringlichste Sorge erscheint, wollen wir noch durch einige Betrachtungen und Beispiele tiefer das Problem und die Aufgabe einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu erfassen trachten, wobei jetzt einzelne ihrer Fragen gleich Leitmotiven in einer Ouvertüre an uns vorüberziehen sollen, nicht um ihre Lösung zu finden, sondern um auf die Wege hinzuweisen, die wir gehen müssen, und auf die Ziele, die uns winken.

Ich nehme ein ganz einfaches Gedicht des früheren Burgtheaterdirektors A. v. Berger »Märchenglaube«:

Von mir scheiden mag alles, was mein,
Irdischem Schicksal zum Raube,
Du nur lasse mich nicht allein,
Heimlicher Märchenglaube!

Soll ich mit mutigem Herzen vertraun,
Daß mir, was möglich gelinge,
Muß ich ganz im geheimen baun
Auf unmögliche Dinge.

[1]) Auf die »Philosophische Kunstwissenschaft« von Erich Bernheimer (Heidelberg 1913) an dieser Stelle einzugehen, liegt keine Veranlassung vor; vgl. dazu meine Besprechung in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft IX.



Kunstcharakter wird man wohl diesen anmutigen und reizvollen Versen nicht absprechen können; und daß sie ästhetische Eignung besitzen, entzieht sich jedem Zweifel. Aber zu dem Genuß dieses Gedichtes gehört doch auch Einsicht in die Stellung zum Leben, die es ausdrückt, und ein Bejahen dieser Lebensauffassung. Denn wäre sie töricht und lächerlich, würde dem Gedicht ein Wert genommen, und dieser Wert gehört nun wesentlich zum Gedicht. Ich will hier noch durchaus nicht in eine Erörterung der sehr subtilen Frage eintreten, ob etwa dieser Wert als Inhalt der ästhetischen Bedeutung der Form gegenübersteht; sicherlich erschöpft sich das Gedicht weder im Klang und Fluß der Reime, im Rhythmus oder in der pointierten Wortwahl, noch auch in jener gedanklichen Bedeutung. Sondern aus der Eigenart der Gestaltung, in ihr, tritt mir diese Bedeutung entgegen, in ihr verschmolzen, in ihrer Schicht seiend und lebend. Beide werden sie erst durcheinander verständlich. Nun kann man ja vielleicht noch sagen: die intellektuelle Vorarbeit ist hier für den ästhetischen Genuß notwendig und geht in ihn ein. Es handelt sich also keineswegs um einen selbständigen außerästhetischen Faktor, sondern das Außerästhetische dient lediglich der Entfaltung des Ästhetischen und empfängt seine Berechtigung vom Ergebnis dieses Dienstes her. Mag sein; auch diese so schwierige Frage will ich noch offen lassen; aber sicherlich freut uns doch dieser »intellektuelle Ertrag«; es ist ein ganz bestimmtes Menschentum, eine eigenartige Geisteshaltung, die uns da fesseln; und sie sollen uns fesseln, wenn wir dem Wollen des Gedichtes nachgeben. Und wäre es eine gemeine, niedrige Geisteshaltung, so wäre der Genuß wesentlich verschoben; der natürlich auch bei jeder Gestaltungsänderung eine andere Färbung bekäme. Jedenfalls liegt hier schon eine eigenartige Komplexität der Wirkung vor; und ob das Kunstwerk, das dieses Gedicht darstellt, einen rein ästhetischen Genuß fordert, oder welche Verhaltungsweise ihm am angemessensten ist, bildet zweifellos ein Problem, das nicht dadurch ver-

rammelt werden darf, daß man es einfach leugnet[1]). Und dazu gesellen sich noch verschiedene andere Gegebenheiten; ich freue mich ja auch der sicheren und geschickten Gestaltung, des erbrachten künstlerischen Könnens. Darf ich nun diese Freude, die doch gewiß Freude an Einsichten ist, einfach als ästhetische bezeichnen? oder ist sie gar ungerechtfertigt? und vielleicht kenne ich noch den leider so früh verstorbenen Dichter und erfasse nun in diesen wenigen Zeilen sein wahres Porträt, den echtesten und knappsten, ergreifendsten und schlagendsten Ausdruck seines Seins? Oder ich kenne den Dichter nicht selbst, sondern nur seine Taten und das Bild, das Max Liebermann von ihm gemalt hat. Und auch da vermag sich jene Übereinstimmung aufzudrängen, jener Zusammenklang; aber auch eine Disharmonie ist möglich, welche vielleicht über die Verse einen Schleier von Unechtheit und Phrase, Pose und Affektiertheit breitet. Schimmert nicht aus dem Gedicht der milde Zauber Österreichs, durch den es entzückt, und an dem es krankt? Sind dies nun alles willkürliche Abschweifungen, Variationen über ein Thema, die sich immer weiter von ihm entfernen? Oder welche Beziehungen bestehen hier wahrhaft zum Wesen jenes kleinen Kunstgebildes? Inwieweit gehören sie zum echten Kunstgenuß, oder inwieweit verfälschen sie ihn? Führen sie ihm vielleicht ästhetische Werte zu oder Werte anderer Art? Müssen wir nicht zur Beantwortung dieser Fragen wieder erst wissen, was eigentlich »Kunst« ist, welche Merkmale einem angemessenen Kunstverhalten eignen, und in welchem Verhältnis der Künstler zu den Forderungen des Kunstwerkes steht?

Wir nehmen jetzt eines der wundervollen Porträts von Sharaku[2]). Es handelt sich dabei um ein Blatt eines um 1790 herum entstandenen Werkes. Die Monumentalität dieses

---

[1]) Richard Müller-Freienfels betont in seiner »Poetik« (Leipzig 1914) nachdrücklich die außerästhetischen Wirkungen der Dichtung. S. 10 ff.

[2]) Siehe Tafel I. — Vgl. dazu Julius Kurth, Sharaku; München 1910, S. 58 f. u. 10.

Holzschnitts, die lebendige Charakteristik, die Verbindung glutvoller Bewegung mit ruhig gemessener Formausbalancierung fallen sogleich als preisenswerte Vorzüge auf. Aber das uns doch fernerliegende »Japanische« gibt dem Werk etwas Fremdes: in diesem Fremden kann ein eigenartiger lockender Reiz stecken, aber auch eine abweisende, kältende Kühle. Manches verschließt sich uns und gewinnt erst Leben aus Kenntnis der Kulturbedingtheit und der Künstlerpersönlichkeit: vor uns steht ein Schauspielerporträt. »Dieser Matsuō bekommt vom Kanzler Tokihira einen Mordauftrag, der ihn nötigt, seinen eigenen Sohn für den Sohn seines Wohltäters zu opfern, ohne daß es sein Auftraggeber ahnt. Da ‚gehen' ihm die Augen ‚über', sein Kopf fährt in die Schultern zurück, er sucht nach Selbstbeherrschung und kneift die Lippen zusammen, und seine rechte Faust zerpreßt einen Fächer ... und bei diesem gewaltigen Leidenssturm, der den Unglücklichen durchschüttert, diese Ruhe in den Linien, die uns wohl verhaltene Leidenschaften ahnen lassen, aber sie nicht zum Ausdruck kommen lassen.« Und woher rührt nun der scharfe Realismus in der Monumentalität, dieser Realismus, der die Grenzen liebloser Karikatur streift und — wie Julius Kurth sehr richtig sagt — an Daumier erinnert? Eine wichtige Rolle in der Geschichte des Theaters fällt in Japan dem Nōspiel zu, einer Art kurzen, lyrischen Dramas, welches Stoffe der religiösen Geschichte oder der Heldensage zum Vorwurfe hat. »Man kann es am besten mit unseren mittelalterlichen Mysterienspielen vergleichen. Da es eingehende Kenntnis der alten Mythen voraussetzte, waren seine Vorgänge nur Hochgebildeten verständlich, und von 1602—1868 gehörte es zu den besonderen Liebhabereien des Adels, sich Nōspielertruppen zu halten. Gleich den gewöhnlichen Mimen bildeten diese Schauspieler geschlossene Sippen, in denen berühmte Namen fortlebten, und die stolz auf ihre Stammbäume waren. Auf die bedeutend jüngere Kunst des Profanschauspieles und dessen Mimen blickten sie verachtungsvoll herab, und mit Recht! Denn ihre durch die Religion geweihte Kunst machte

Tafel I.



Julius Kurth, Sharaku;
R. Piper & Co., München 1910.

Holzschnitt.

Sharaku.

sie courfähig und öffnete ihnen die höchsten Kreise, während jene einer geächteten Kaste angehörten und niemals einen Edelmann bewogen hätten, in ihr Volkstheater zu gehen.« Und diese Verachtung des Nōspielers — Sharaku war Nōspieler — gegenüber dem Profanschauspieler verleiht ihm die kritische, schonungslose Schärfe der Realistik, und zugleich gibt ihm die Erinnerung an die starren, ruhigen Masken seines Schauspiels den Zug ins Monumentale. Inwieweit erfordert nun der Kunstgenuß diese Kenntnisse? Und schmelzen diese Kenntnisse vollständig in den Strom des ästhetischen Verhaltens ein, oder verlangt das Kunstwerk, daß eine derartig restlose Umsetzung nicht erfolgt? Und ist hier nicht das Werk mit ganz bestimmten ethischen Wertlagen durchtränkt? Zweifellos erschließt sich der ästhetische Genuß auch ohne jede Berücksichtigung dieser ethischen Faktoren; aber liegt nicht ihre Erweckung gerade in der Absicht des Werkes, zugehörig zu seinem Wesen? Und wie soll nun das Werk verstanden werden? aus seinen eigenen Bedingtheiten heraus oder durch Rückführung auf das Wollen des Künstlers? Aber das Wollen des Künstlers muß weder im Werke seine volle und restlose Gestaltung gefunden haben, noch muß auch der Künstler gerade das gewollt haben, was als das Wichtigste des Werkes erscheint. Wie ist hier die Entscheidung anzubahnen? Und scheint es nicht, ols ob einfach ästhetischer Genuß des Werkes und der angemessene Kunstgenuß zwei verschiedene Verhaltungsweisen seien? Der ästhetische Wert des Werkes würde sich nicht ändern, wenn es eine Kopie wäre, eine übliche Schularbeit und nicht eine hervorragende Meisterleistung; aber wäre nun eine derartige Änderung für den Kunstgenuß und für den Kunstwert gleichgültig? oder muß sie irgendwie in Anrechnung gebracht werden? Und ist die ethische Gesinnung — die Verachtung des Mimen, die fanatisch das Werk durchglüht — wertindifferent? und warum scheint sie uns nebensächlicher, während sie für die Zeitgenossen und Volksgenossen zweifellos im Vordergrund stand? Ja, wann erfüllt das Werk seine volle

Wirkung? enthüllt es sich nur echt dem Kulturkreise, dem es entstammt, oder späteren Geschlechtern? ist das gleiche Kunstwerk nicht ein anderes in allen Zeiten, notwendig ein anderes, weil es aus wesentlich verschiedenen Einstellungen heraus erfaßt und in wesentlich verschiedene Zusammenhänge eingeordnet wird. Und welche Einstellung ist dann die richtige, wann kündet das Kunstwerk uns sein wahres Sein? Wie ist der Pfad zu finden, der zu diesem Ziele leitet? Kurz, ein dichtes Gestrüpp prinzipiell bedeutsamer Fragen versperrt uns den Weg, wenn wir nur den Anregungen folgen, die ein einzelnes Kunstwerk gibt. Und weil die konkreten Kunstwissenschaften naturgemäß mit den Mitteln ihrer Methoden diese systematischen und ganz allgemeinen Untersuchungen nicht zu führen vermögen, aber auch die Ästhetik nicht dieses Dickicht lichten kann, bleibt hier alles im Dunkeln und Ungewissen. Erst neueste Untersuchungen streben Wege an in diese bisher so fremden Reiche.

§ 6.

Dieser krisenhafte Zustand hat auch zu der bekannten und oft beklagten feindseligen Haltung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft geführt: die Vertreter der konkreten Kunstwissenschaften finden nicht in der Ästhetik das, was sie brauchen; auf alle ihre Fragen erhalten sie keine Antwort. Sie können auch ästhetische Gesetze nur schwer — wenn überhaupt — auf das lebendige Getriebe der Kunst anwenden, und gerade das, was sie am meisten fesselt, scheint aller Gesetzlichkeit zu spotten[1]). Man hat häufig diesen Gegensatz zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft auf einen Gegensatz zweier Methoden zurückführen wollen. Die meist psychologisch vorgehende Ästhetik setze das subjektive Erlebnis an den Anfang, aber an seine Stelle müsse das objektive Kunstwerk treten, denn es sei die Eigenart der Kunstgebilde zu

[1]) Vgl. zu diesem und dem Folgenden meine Abhandlung über »außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VIII, 4.

erforschen, und nicht die Weise, wie sie sich in den einzelnen Individuen widerspiegeln, und mögen sie noch so feinsinnig und verständnisvoll sein. Und ganz ähnliche Bedenken äußert die moderne Ethnologie; auch sie geht von der geringen Verwendbarkeit der heutigen Ästhetik aus und glaubt durch eine andere Methode diese Mängel beheben zu können; nämlich durch eine genetische, die mit den primitivsten Gegebenheiten beginnend in allmählicher Stufenleiter aufsteigend die Gesamtheit der Kunst umspannen soll. Nun sind ja diese von Kunstwissenschaft und Ethnologie so warm empfohlenen Methoden durch stichhaltige und zwingende Gründe von einer ganzen Reihe von Ästhetikern[1]) widerlegt worden, und auch ich — der ich durchaus keiner Psychologisierung der Ästhetik die Stange halten will — erachte es für völlig unmöglich, an die Spitze der Ästhetik »das Kunstwerk« oder gar das sogenannte Kunsterzeugnis der Primitiven zu stellen. Wenn wir überhaupt nicht wissen, was ästhetisch ist, so dürfen wir doch nicht einfach aus den Kunstwerken — mögen dies nun welche auch immer sein — ästhetische Wesensmerkmale herausklauben wollen; denn nichts bürgt uns dafür, daß diese Merkmale auch wirklich ästhetisch sind. Aber damit ist nur die Unmöglichkeit erwiesen, auf diesen Grundlagen die Ästhetik aufzubauen. In keiner Weise sind aber hiermit die Bedenken entkräftet und entwertet, denn ganz unabhängig davon bleibt die Tatsache bestehen, daß die Ästhetik die Forderungen nicht erfüllt, die Kunstwissenschaft und Ethnologie erheben; und meiner Ansicht nach kann die Ästhetik diesen Forderungen nicht genügen; ihr Forschungskreis ist das Ästhetische und keineswegs die Gesamttatsache der Kunst mit der aus ihr entspringenden Gesetzlichkeit. Wo ein Streit zwischen Grenzwissenschaften herrscht, ist es doch nur selten der Fall, daß die eine völlig im Recht, die anderen gänzlich im Unrecht sind; sondern meistens liegt die Sache so, daß die Nachbarwissenschaften auf gewisse Probleme ge-

[1]) So besonders von Johannes Volkelt im ersten Bande seines »Systems der Ästhetik«.

führt und gedrängt werden, welche bisher nicht genügend bemerkt und berücksichtigt worden sind. Wenn nun die Nachbarwissenschaften — ohne gründliche und tiefgehende Kenntnis der besonderen Methoden und des eigentümlichen Betriebes der von ihnen bekämpften Disziplin — ihre eigenen Lösungsversuche unterbreiten, weil sie doch irgendwelche Antwort auf ihre Fragestellungen benötigen, ist es gewöhnlich nicht schwer für die Fachvertreter des betreffenden Wissenszweiges die methodischen und sachlichen Mängel dieser scheinbaren Ergebnisse bloßzulegen; und das ist naturgemäß ihr gutes Recht; aber darüber hinaus erwächst ihnen nun die Pflicht nachzudenken, ob nicht hier wirkliche und bedeutungsvolle Probleme — wenn auch nur vielleicht ungeschickt und stammelnd, tastend und suchend — aufgeworfen sind, eingedenk des schönen Satzes von Poincaré, daß das Wachstum einer Wissenschaft sich in ihren Grenzgebieten vollzieht. Nun kann aber der Fall eintreten, daß eine Verselbständigung der »Grenzgebiete« als notwendig sich ergibt, daß ein neues Gebiet sich erschließt, das nur unter eigener Forschungseinstellung erobert zu werden vermag. Wenn die Ästhetik nicht der Gesamttatsache der Kunst beikommen kann, und wenn die einzelnen Kunstdisziplinen allgemeine Kunstprinzipien verlangen, die nicht der Ästhetik zu entnehmen sind, so scheint eine neue Wissenschaft sich einschieben zu müssen, die mit der Ästhetik die Allgemeinheit teilt und mit den Kunstdisziplinen das Material: die Kunstwerke in der ganzen Fülle ihrer Beziehungen und Bedingtheiten. Die Geschichte bedarf auch einer philosophischen Grundlegung, und diese bietet die Geschichtsphilosophie; und allgemeine Kunstwissenschaft ist ja nichts anderes als Philosophie der Kunst, wobei wir nur den Sinn der Philosophie nicht so verengen dürfen, daß er alle phänomenologischen und psychologischen Untersuchungen ausschließt.

Auf dem ersten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft haben insbesondere Max Dessoir und Richard Hamann auf die unbedingte Notwendigkeit hin-

gewiesen, den historischen Kunstdisziplinen aus einer systematischen Kunstwissenschaft heraus frisches Blut zuzuführen und die Begriffe und Wertungen, mit denen sie arbeiten und arbeiten müssen, der Klärung zu entnehmen, die ihnen allein eine philosophische Durchforschung angedeihen zu lassen vermag. Einer der Kunsthistoriker, die am meisten unter der Unhaltbarkeit dieses Übergangszustandes leiden, Joseph Strzygowski[1]), verlangt geradezu einen neuen »Typus von Gelehrten«, den des »vergleichenden Kunstforschers«: »Er wird . . . sich nicht nur um Asien und Europa zu kümmern haben, sondern Amerika und in sozialer Erweiterung auch die Naturvölker, Kinder und atavistisch dahindämmernde Kulturvolksreste hereinziehen müssen und zeitlich ebenso die Steinzeit wie die modernen Großstadtblüten in den Kreis seiner Forschungsgegenstände zu ziehen haben. Um diese ungeheure Masse von Kunsterscheinungen bewältigen zu können, bedarf es eines methodisch klar vorgezeichneten Zieles, eines nicht minder fest umschriebenen Forschungssystems und endlich der Mitarbeit und Einsicht von Hilfswissenschaften, die nicht Dinge von ihm erwarten, die sie selbst zu leisten haben, und anderseits verständnislos den Problemen gegenüberstehen, die anzuregen seine Sache ist.« Und in Befolgung dieser Grundsätze hat Strzygowski[2]) mit kühnem und vorbildlichem Wagemut dem kunsthistorischen Institut der Universität Wien eine systematische Abteilung angegliedert: »Sie bildet die Seele des ganzen Institutkörpers insofern, als jeder auf historischem Boden geschulte Mitarbeiter verpflichtet ist, seine Erfahrungen rein künstlerischer Art in diese Abteilung zu tragen und ihre Ziele als die grundlegenden der kunstgeschichtlichen Forschung der Zukunft stets vor Augen zu halten.« So wie hier das neue Wollen des Kunstforschers beredten Ausdruck findet und eine große

---

[1]) Joseph Strzygowski, Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung; Ostasiatische Zeitschr. II, 1.

[2]) Joseph Strzygowski, Das kunsthistorische Institut der Wiener Universität; Die Geisteswissenschaften I, 1, S. 12 ff.

Tat geboren hat, lebt es auch in vielen anderen, und der heftig geführte Kampf — der unter dem Schlagwort »Literaturgeschichte oder Literaturwissenschaft« allgemein bekannt ist — bewegt sich in der gleichen Richtung. Aber aus dem Betrieb der historischen Disziplinen, welche die einzelnen Gebiete der Kunst durchforschen, kann nur die Unabweislichkeit der Forderung sich herausstellen nach systematischer Grundlegung; ebenso vermag die Unfähigkeit der bisherigen Ästhetik zu erhellen, gerade diesen Forderungen zu entsprechen. Keineswegs wird aber auf diesem Boden der prinzipielle Streit entschieden, ob da jede Ästhetik versagen müsse und an ihre Stelle die allgemeine Kunstwissenschaft zu treten habe, oder ob eine genügend breit angelegte Ästhetik alle diese Probleme mit ihren Mitteln lösen könne. Dieser Kampf kann nur zwischen Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft ausgetragen werden, indem aus dem Wesen des Ästhetischen seine Abgrenzung sich ergibt und aus dem Wesen der Kunst der Fragenkreis, der mit dem Ästhetischen sich nicht deckt; ja bereits das Wesen des Ästhetischen und das Wesen der Kunst können schon trotz aller obwaltenden Beziehungen auseinanderfallen. Also nur diesen Wesensuntersuchungen steht es zu, hier das lösende Wort zu sprechen. Anderseits ist es gewiß, daß die Forderungen der historischen Kunstdisziplinen wichtige Kampfmittel darbieten; denn sie erheischen doch eine Besinnung darüber, ob ihnen mit der Forschungseinstellung der Ästhetik Genüge geschehen kann, oder ob es nottut, sie aus einem anderen Zusammenhange heraus zu erfassen. Daß aber gerade in unseren Tagen diese Forderungen so laut und dringlich werden, beruht wohl darauf, daß mit der wachsenden Fülle des Materials und seiner historischen Festlegung es immer schwieriger wird, eine durchgehende Anordnung und Einordnung zu treffen oder bestimmte Wertungen durchzuführen. Die ungeheure Menge des Stoffes droht in ein Chaos zu zerfallen, und die Fülle von Einzelarbeit scheint diesem Zustand geradezu entgegenzuarbeiten, wenn nicht Hand in Hand damit eine Klärung der allge-

meinen Gesetzlichkeit erfolgt, welche es gestattet, von festen Grundlagen aus zu werten und zu sichten und das Einzelne in die Gesamtheit einzureihen.

So erscheinen uns denn besonders die Anschauungen von Wilhelm Worringer[1]) als ein sehr deutliches Zeichen der Zeit gerade in ihrem Radikalismus und in ihrer Einseitigkeit. Und er geht insofern an die Wurzel des Problems, indem er die Unfähigkeit der Ästhetik aufzudecken sucht, der Gesamttatsache der Kunst gerecht zu werden. Ihm zufolge ist das, was wir wissenschaftliche Ästhetik nennen, im Grunde nichts anderes als eine stilpsychologische Interpretation des klassischen Kunstphänomens. Als Voraussetzung dieses klassischen Kunstphänomens wird nämlich jener Schönheitsbegriff angesehen, um dessen Fixierung und Definition sich die Ästhetik trotz der Verschiedenheit ihrer Betrachtungsweisen einzig und allein bemüht. Dadurch aber, daß die Ästhetik ihre Ergebnisse auf den ganzen Komplex der Kunst ausdehnt und auch solche Kunsttatsachen verständlich gemacht zu haben glaubt, denen völlig andere Voraussetzungen innewohnen als jener Schönheitsbegriff, wird ihr Nutzen zum Schaden, wird ihre Herrschaft zur unerträglichen Usurpation. Entschiedene Trennung von Ästhetik und objektiver Kunsttheorie ist deshalb die vitalste Lebensforderung ernster kunstwissenschaftlicher Forschung. Es war Konrad Fiedlers eigentliche Lebensaufgabe, diese Forderung zu begründen und zu vertreten, aber die Gewöhnung an die seit Aristoteles durch die Jahrhunderte fortwuchernde unberechtigte Identifikation von Kunstlehre und Ästhetik war stärker als Fiedlers klare Argumentation. Er sprach ins Leere. So gilt es also den Machtanspruch der Ästhetik auf Deutung nichtklassischer Kunstkomplexe zurückzuweisen. Durch das Übergewicht des Klassischen ist es zu der verhängnisvollen und tief eingewurzelten Anschauung gekommen, alle Kunst verfolge die gleichen ästhetischen Ziele; dadurch wird das Verständnis prinzipiell

[1]) Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik; München 1911, S. 9 ff.



für jene Kunstströmungen unmöglich, die mit dem klassischen Kunstideal nicht zusammenfallen. Es müßte also eine neue Ästhetik der Kunstepochen geschaffen werden, die von einem Wollen getragen sind, das der Klassik fernliegt. Am stärksten verlangte nach solcher Rehabilition, d. h. nach solcher positiven Ausdeutung ihrer Formgebung die Gotik, denn der ganze europäische Kunstverlauf der nachantiken Zeit läßt sich geradezu reduzieren auf eine konzentrierte Auseinandersetzung zwischen Gotik und Klassik. Soll nun also tatsächlich der Ästhetik der Klassik, eine solche der Gotik zur Seite treten? Aber diese Zusammensetzung erscheint unzulässig, weil sich bei dem Ausdruck »Ästhetik« gleich wieder die Vorstellung des Schönen einschleicht und die Gotik mit Schönheit nichts zu tun hat. Und es wäre nur ein Zwangsgebot unserer Wortarmut, hinter der sich in diesem Falle allerdings auch eine sehr empfindliche Erkenntnisarmut verbirgt, wenn wir von einer Schönheit der Gotik sprechen wollten. Also schütteln wir von der Gotik auch jede Verquickung mit dem Ausdruck Ästhetik ab. Erstreben wir nur eine stilpsychologische Interpretation des gotischen Kunstphänomens, die uns den gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen dem Empfinden der Gotik und der äußeren Erscheinungsform ihrer Kunst verständlich macht, so haben wir das für die Gotik erreicht, was die Ästhetik für die Klassik geleistet hat.

Wir werden im Laufe unserer Arbeit noch Gelegenheit zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Lehren Worringers finden; hier müssen wir uns — schon um nicht allzusehr folgenden Untersuchungen vorzugreifen — mit einigen vorläufigen Bemerkungen begnügen. Nach Worringers Ansicht sinkt die Ästhetik eigentlich zu einem Teil der allgemeinen Kunstwissenschaft herab; während diese alles künstlerische Wollen erforscht, legt sich die Ästhetik auf das klassische Kunstwollen fest. Nun ist aber eben eine richtige Ästhetik keine stilpsychologische Interpretation des klassischen Kunstphänomens, sondern ihre Grundprobleme sind das Wesen des Ästhetischen und der ästhetische Wert mit all den Folge-

rungen, die aus diesen Aufstellungen sich ergeben. Diese Untersuchungen haben es an sich mit gar keinem Kunstwollen zu tun; es wird nicht aus der klassischen Kunst das Ästhetische einfach abstrahiert, sondern bestenfalls könnte die Frage so gestellt werden, ob vielleicht das Ästhetische in der klassischen Kunst seine reinste und unvermischteste Ausprägung finde. Aber diese Frage kann nur erhoben werden, wenn bereits ein Wissen um das Ästhetische vorliegt. Die Bedenken Worringers treffen also da lediglich eine verfehlte Ästhetik, nicht aber ihr wahres Sein. Wenn ferner die klassische Kunst völlig mit dem Ästhetischen — im üblichen Sinne des Wortes — zusammenfällt, während die anderen Kunstströmungen überhaupt nichts mit diesem Ästhetischen zu schaffen haben, was gibt uns das Recht, bei dem gänzlichen Auseinanderklaffen verschiedenen Kunstwollens immer noch von »Kunst« zu sprechen? Wo sind da die gemeinsamen Wesensmerkmale? Und gerade hier muß eine allgemeine Kunstwissenschaft sich verankern, hier liegt ihr Ansatzpunkt. Indem sie nun auf das Ganze der Kunst geht, umfaßt sie Klassik ebenso wie Gotik; und gerade die Besonderheit des Wollens, das diese Kunstströmungen erfüllt, wird verständlich, ja notwendig aus der Gesetzlichkeit der Kunst. Worringer hat bestehende Mängel in vortrefflicher Weise aufgedeckt, auch ist er von dem richtigen Gefühl geleitet für die Notwendigkeit der Scheidung von Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft; nur die eigentlichen Wege hat er nicht gefunden, die zu diesen Disziplinen führen, weil er ihre Aufgaben verkennt.

Ähnlich wie nach Worringer der Begriff einer »ästhetischen Kunst« etwa auf die Gotik nicht anwendbar ist, behauptet die Ethnologie, daß das Verhalten der Primitiven angesichts ihrer sogenannten Kunsterzeugnisse kein rein ästhetisches sei, und daß diese Kunsterzeugnisse ihr Dasein jedenfalls nicht nur ästhetischen Motiven verdanken, ja daß es überhaupt als völlig unmöglich sich erweise, hier mit ästhetischen Werten zu messen. Sie kann daher von der Ästhetik

keine Hilfe und Förderung erwarten. Wenn demnach diese Kunst in ihrem Sein, Werden und Wirken weit über das Ästhetische hinausgeht, worauf stützt sie dann ihren Anspruch, noch als Kunst zu gelten? Bloß auf die Tatsache, daß in stetiger Entwicklung unsere Kunst aus diesen Gestaltungen hervorgewachsen ist? Kann denn aber nicht auch völlig Verschiedenes in ursächlichem Zusammenhange stehen? Und ist vielleicht die heutige Kunst etwas ganz anderes als jene primitive, hat sich derartig alles Außerästhetische abgeschliffen, daß nur mehr ästhetische Gebilde vor uns stehen? Und handelt es sich hier nur um graduelle Unterschiede, um durchgehende Gesetzlichkeiten, deren Erforschung durch eine Wesensuntersuchung der Kunst angebahnt werden kann? Vielleicht lichten sich alle Schwierigkeiten durch eine einsichtsvolle Erkenntnis, was eigentlich Kunst ist, derart, daß aus ihr heraus restlos das Schaffen der Primitivsten und der Reifsten, die ersten und die letzten Kunstgebilde samt dem ganzen Entwicklungsgange begriffen werden können? Sicherlich darf diese Frage nicht im vorhinein bejaht werden; aber es wäre doch gänzlich unberechtigt, diese Frage einfach zu unterbinden. Und wenn die Kunstwissenschaft von Stiluntersuchungen, Gestaltungsproblemen und Kulturbedingtheiten handelt, ist da die prinzipielle Gesetzlichkeit eine ästhetische? Vollzieht sich der Stilwandel etwa nur aus ästhetischen Motiven, und sind alle künstlerischen Gestaltungen im Hinblick auf die Ästhetik verständlich, oder schmelzen alle Kulturbedingtheiten restlos ins Ästhetische ein? Dies sind doch lauter grundlegende Fragen, zu denen man überhaupt nicht vordringen kann, wenn man ihren ästhetischen Charakter als unbewiesene Voraussetzung dogmatisch annimmt. Und ist der Wert des Kunstwerkes nur ein ästhetischer? oder schieben sich hier verschiedene Wertschichtungen ineinander, die in ihrer Gesamtheit eben den Wert des Kunstwerkes ergeben? Das sind Probleme — und es ließen sich noch zahlreiche andere aufrollen — die sicherlich nicht durch ihre bloße Setzung die Rechtfertigung einer allgemeinen Kunstwissen-

schaft erbringen, die aber wohl den Versuch rechtfertigen, eine allgemeine Kunstwissenschaft zu wagen. Und nun scheint es wieder, als ob die Tatsache der Wissenschaft selbst ihre Möglichkeit beweisen soll: ist sie da, kann sie nicht angezweifelt werden. Und der Weg zur Widerlegung der Zweifel ist eben der Ausbau der Wissenschaft. Dann stünden wir jetzt vor der Aufgabe, Ergebnisse dieser Wissenschaft zu gewinnen, ein Stück Wissenschaft auszuführen; sicherlich ist dies auch eine Hoffnung, die uns leitet, aber unsere vornehmlichste Absicht ist doch eine andere: nämlich der als notwendig einleuchtende Beweis, daß das Wesen der Kunst allein aus dem Ästhetischen nicht begriffen werden kann; daß die Grundprobleme der Kunst nicht rein ästhetische Probleme sind, und daß die angemessene Forschungseinstellung hier nicht die ästhetische ist. Wenn uns diese Nachweise glücken und wir zugleich zeigen können, daß keine andere Wissenschaft diesen Aufgaben Genüge zu leisten vermag, als eben die allgemeine Kunstwissenschaft, dann halten wir ihr Eigenrecht für gesichert, unabhängig davon, wieweit nun ihr System bereits ausgebaut ist, und welche Lücken es etwa noch zeigt. Zugleich soll aber noch der heuristische Wert dieser Forschungseinstellung durch das Eingehen in einzelne Fragen beleuchtet werden; und in diesem Sinne treten wir selbst in den Betrieb der Wissenschaft ein.

§ 7.

Aber vielleicht wird mancher die hier vorgeschlagenen Wege der Beweisführung zu umständlich finden und dabei nicht einmal von zwingender Schlagkraft; er wird geltend machen, die Notwendigkeit einer allgemeinen Kunstwissenschaft als Kunstphilosophie müsse aus dem einheitlichen Systemgebäude der Philosophie entwickelt werden: es gebe nur eine Art Philosophie und dies sei die systematische, die aus Gliedern eines Systems bestehende, aus diesen Gliedern zu einem System sich zusammenschließende Philosophie. Aus dem Quellgebiet der systematischen Philosophie ent-

springt der Begriff der Kunstphilosophie, der allgemeinen Kunstwissenschaft. Dürften wir nicht zu ihr fortschreiten, »so bliebe uns das Kulturfaktum der Kunst ein unlösbares Rätsel. Damit aber zerfiele der Begriff der systematischen Philosophie, die sich auf alle Gebiete der Kultur in einheitlicher Methodik zu erstrecken hat; für den es nicht an einer Ecke und nun gar an einem weiten Schauplatze der Kultur ein Wunder geben darf, das sich seiner Lichtung entziehen könnte. Die Kultur ist einheitlich, weil ein einheitliches Gesetz auf Grund einer einheitlichen Methodik in ihr zur Entdeckung gebracht werden kann, werden muß. Das ist die Aufgabe der systematischen Philosophie: die Kultur einheitlich zu machen in ihrer einheitlich methodischen Gesetzlichkeit. Würde die Kunst eine Ausnahme bilden von der systematischen Gesetzlichkeit, so würde sie aus dem Begriffe der einheitlichen Kultur ausscheiden müssen; denn diese beruht auf der methodisch einheitlichen Gesetzlichkeit«[1]). Ich habe diese Gedanken — Hermann Cohen folgend — entwickelt, obgleich er nur eine Philosophie der Kunst als Ästhetik kennt und nur eine Ästhetik als Philosophie der Kunst[2]). Aber schon die Tatsache dieser unmittelbaren Gleichsetzung ohne kritische Prüfung, ob es denn angehe, das Künstlerische einfach im Ästhetischen aufzulösen und umgekehrt, weist auf die Bedenklichkeit eines derartigen Unternehmens hin und es wird gerade bei Cohen um so sonderbarer, weil seine ganze Ableitung für eine Kunstphilosophie als Kunstwissenschaft und nicht als Ästhetik zu sprechen scheint, und weil von Kant aus der Gedanke einer allgemeinen Kunstwissenschaft überaus leicht zu finden war: denn Kant zeigt ja sehr deutlich, wie das Ästhetische nicht Umfang und Inhalt der Kunst erschöpft. Und in dieser Richtung — Konrad Fiedler schlug sie ein — wäre das

[1]) Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls; Berlin 1912, I, S. 16 ff.

[2]) Vgl. meine kritische Auseinandersetzung mit dieser Ästhetik in der Abhandlung »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«; Erster Band der Jahrbücher der Philosophie; Berlin 1913, S. 329 ff.

Eigenrecht einer allgemeinen Kunstwissenschaft aufzufinden gewesen auch bei Ablehnung des ästhetisch formalistischen Standpunkts Kants. Aber gerade da verläßt Cohen Kant, und weder das Künstlerische noch das Ästhetische gelangen bei ihm zu reinem Ausdruck. Ich will diese Behauptung nur durch wenige Worte bekräftigen: Cohen hält es für eine Voraussetzung der Kunst, »daß das Sittliche, seinem Grundproblem nach einen gedanklichen Inhalt der Kunst bildet, von dem sie niemals sich losmachen kann. Welche andere Inhalte könnte die Kunst erobern wollen, wenn sie vom Sittlichen sich losreißt? kann sie sich vom Menschen loslösen? Und müßte sie es nicht, wenn das Sittliche ihr fremd werden müßte?« Wird nun aber das Sittliche — nach Cohen — ewiger Grundinhalt der Kunst, so geht doch zweifellos in sie ein außerästhetischer Faktor von höchster Bedeutung ein, der nie und nimmermehr als ästhetischer angesprochen werden darf, und ein Faktor, der jedenfalls auch für die Probleme der Gestaltung, der Entwicklung usw. von hoher Bedeutung sein muß. Nun ist jedoch das reine Gefühl — die Schlagader der gesamten Ästhetik Cohens — »die Liebe zur Einheit des Menschen in Leib und Seele«, es ist das »reine Selbstgefühl des Menschen in seiner Einheit von Leib und Seele, und solchermaßen in der Einheit seiner Natur«. Kann dies nun aber als Wesenserfassung des Ästhetischen angesehen werden? Sicherlich klingt hier der Schillersche Gedanke nach von der Versöhnung des Geistigen und Sinnlichen durch die Kunst. Aber erstens wird hier das Ästhetische durch eine seiner Folgen charakterisiert und nicht in sich, und zweitens wird es ethisch umgebogen, was ganz deutlich aus der Interpretation der Beispiele erhellt. »In der griechischen Kunst ist es das Problem des Satyrs, in welchem das Problem des Häßlichen zu seiner typischen Gestaltung kommt.« Der Satyr ist dieser Dämon des Häßlichen. »Aber insofern er ein Vorwurf der Kunst ist, kann er nicht widerwärtiges Objekt bleiben. Er erscheint mit dem Kinde auf dem Arm, mithin in einer sittlichen Tätigkeit; er ist der

Erzieher des Dionysosknaben; er rückt immer höher hinauf in das Menschliche.« »Das Tierische im Menschen ist nicht wegzutilgen; es gibt kein anderes Mittel, als es zu veredeln.« »Es ist das eigene große Problem der Kunst, vor diesen Mängeln der menschlichen Natur nicht den Blick zu verschließen, sie nicht dem Ideal gegenüber zu ignorieren, sondern sie in die Aufgabe des Ideals hereinzuziehen, im Problemgebiet des Schönen ihnen Bürgerrechte zu geben.« »Das ist die große Tat des Praxiteles, durch die er den Phidias selbst übertreffen könnte: daß er nicht nur das Göttliche im Menschen zur übermenschlichen Darstellung bringt, sondern auch das Tierische zur menschlichen.« Wenn Cohen hier die Freude an der sittlichen Tätigkeit des Satyrs in den Vordergrund rückt, die Vermenschlichung des Tierischen als Hauptwert durch das reine Gefühl erfassen läßt, so liegen da überall starke ethische Durchsetzungen vor, ja es steigt überhaupt die Vermutung auf — bei Heranziehung der anderen von ihm gegebenen und erläuterten Beispiele —, ob er Kunst als Kunst aufzunehmen vermag und Ästhetisches als Ästhetisches, oder ob er die Gleichsetzung beider nur deshalb vollzieht, weil sie ihm in gleicher Weise Gelegenheit zu seiner Art ethischen Betrachtung gewähren, wobei er die Kunst und jenes Ästhetische ausschaltet, wo diese Einstellung zu keinem Ergebnis vordringt, aus welchem Grunde ihm auch ein großer Teil moderner Kunst sehr wenig zusagt. Darin nun, daß Cohen einen ganz bestimmten und sogar extremen Typus möglicher Kunstverhaltungsweisen darstellt, liegt wohl die tiefste Ursache für die besondere Art und Weise seiner Ästhetik, und nicht in der Gewinnung aus dem einheitlichen System der Philosophie heraus. Zugleich ist aber gerade die Cohensche Ästhetik ein überaus beredtes und schlagendes Zeugnis dafür, welche Übelstände sich ergeben, wenn das Ästhetische und Künstlerische nicht ihrem eigenen Wesen nach erfaßt werden, sondern überall ineinanderspielen, so daß sie sich so weit auflockern und auflösen, daß das Ästhetische der Kunst zuliebe außerästhetisch durchtränkt werden muß

und die Kunst aus Rücksicht auf das Ästhetische in ihrer Eigenart als Kunst nicht begriffen wird.

Wenn wir demnach diesen Versuch einer systematischen Ästhetik uns nicht zu eigen machen können, muß denn aber jeder Versuch irgendwie scheitern, das Eigenrecht der Ästhetik aus dem einheitlichen System der Philosophie heraus zu entwickeln und herzuleiten? Muß denn allemal die Persönlichkeit dessen, der den Versuch unternimmt, so weit abfärben, daß sie schließlich die Grundlegung vollzieht und der schroffe Gegensatz gegen den Psychologismus endlich im heimlichen, desto gefährlicheren Psychologismus landet? Eine eingehende Beantwortung dieser Frage würde uns in das tiefste Dickicht schwierigster Prinzipalfragen der Philosophie verstricken. Und eine Bejahung der Frage und das aus ihr herfließende Unternehmen, nun auf diese Weise eine Rechtfertigung der allgemeinen Kunstwissenschaft zu erbringen, würden die Folgen haben, daß der Gang unserer Beweisführung nur für die verpflichtend wäre, welche der gleichen philosophischen Schulrichtung huldigen. Alle anderen aber, welche die Voraussetzungen bestreiten, würden von Anfang an einen derartigen Versuch ablehnen; oder anders ausgedrückt: das Problem der allgemeinen Kunstwissenschaft würde hier aus dieser Wissenschaft herausverlegt in den zentralen Brennpunkt der Philosophie. Nun halte ich es zwar für sicher, daß alle philosophischen Disziplinen in das einheitliche Gebäude eines philosophischen Systems einmünden müssen, und daß ihr Zusammenhang ein notwendig planvoller sei; nur meine ich, daß diese letzte Rückführung und Verankerung lediglich gelingen können, wenn das Wesen der einzelnen Disziplinen schon erkannt und geklärt ist. Wieweit und in welcher Richtung die allgemeine Kunstwissenschaft der Mitwirkung der Werttheorie, Kulturphilosophie, Ethik usw. bedarf, das zeigt und erweist sich aus dem Problem der Gesamttatsache der Kunst. Darum muß uns dieses Problem die Wege weisen, und darum stellen wir es an den Anfang!

Zweites Kapitel.

Begriffsbestimmung der Kunst.

§ 1.

Wesensuntersuchungen begegnen in unseren Tagen häufig einem tief eingewurzelten Mißtrauen: sie erscheinen vielen als mehr oder minder geistvolle Konstruktionen, in deren Schema dann die Tatsachen eingepreßt werden; also geradezu als Vorurteile, welche die Forschung schädigen. Und manche gehen noch weiter und erblicken in allen Bemühungen um scharfe Begriffsbestimmung eine akademische Spielerei, einen Nachhall schlechter Scholastik[1]), die mit eigentlicher Wissenschaft nichts zu tun hat. Aber alle diese Bedenken treffen doch nur die schlechten Wesensuntersuchungen, die gar nicht den Namen einer »Untersuchung« verdienen, sondern willkürliche Setzungen sind. Und mit derartig willkürlichen Setzungen arbeiten nun aber nicht bloß diejenigen, die falsche Begriffsbestimmungen einführen, sondern in gesteigertem Maße jene, die es überhaupt nicht der Aufgabe für wert erachten, diesen Fragen — denen ich grundlegenden Charakter beimesse — ihre Aufmerksamkeit zu schenken: denn auf Grundbegriffe können auch sie nicht Verzicht leisten; und wenn diese nun nicht geklärt sind, in ihren Wesensmerkmalen erfaßt und in

---

[1]) Besonders dieser Vorwurf erfreut sich einer immer steigernden Beliebtheit; es wäre dringend not, die verrostete Waffe neu zu schleifen und nicht jeden Versuch, die Nacht völliger Begriffsverfinsterung zu erhellen, durch das an sich nichtssagende Wort zu brandmarken, wie dies jüngst etwa wieder Max Semrau in der Besprechung einer meiner Schriften — festgewurzelten Traditionen folgend — tat (Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IX, 1).



ihrer Bedeutung umrissen, so führen sie überall Unsicherheit ein, und ein fester Boden der Verständigung ist gar nicht zu gewinnen. Darum dringen nun auch hervorragende Vertreter verschiedenster philosophischer Richtungen — ich nenne nur die beiden Namen Husserl[1]) und Cassirer[2]) — auf begriffliche Strenge und Schärfe. Können und dürfen denn wissenschaftliche Untersuchungen über prinzipielle Fragen der Kunst irgendeinen begründeten Anspruch auf Exaktheit erheben, wenn nicht vorher feststeht, was denn eigentlich »Kunst« ist? Wie vermögen wir denn Wirkungen der Kunst, ihr Werden und ihre Entwicklung zu erörtern, wenn wir nicht klar und deutlich wissen, wovon wir letzten Grundes sprechen? Daß Beethovens Symphonien, Goethes Faust oder Michelangelos Sixtina Kunstwerke sind, bezweifelt niemand; aber sind die paläolithischen Höhlenzeichnungen und das Gekritzel des Kindes auch noch in gleichem Sinne Kunst? Oder ein Werk der Architektur und ein Tendenzroman? Nicht nur um den Umfang der Kunst dreht sich hier die Frage, also um das, was eigentlich unser Forschungsmaterial sein soll, sondern auch um die Wesensgesetze und Wesensbestimmtheiten dieses Materials. Eine derartige Begriffsbestimmung grenzt nicht nur das Material ab, sondern durch die negativen und positiven Gründe für diese Abgrenzung wird auch das Material bereits durchleuchtet, in seiner Eigenart begriffen und erkannt. So ist die Fassung der Grundbegriffe keineswegs etwas der wissenschaftlichen Arbeit Vorhergehendes, sondern bereits ein wichtiger Teil von ihr. In der Prägung der Grundbegriffe drückt sich ja unsere Prinzipalauffassung aus, und so werden sie dann weiterhin Leitsterne der Forschung.

---

[1]) Edmund Husserl, Philosophie als strenge Wissenschaft; Logos I, S. 307 und ebenso in den »Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie« im ersten Band des Jahrbuches für Philosophie und phänomenologische Forschung; Halle a. d. S. 1913.

[2]) Ernst Cassirer, Substanzbegriff und Funktionsbegriff; Berlin 1910.



§ 2.

An Definitionen der Kunst herrscht wahrlich kein Mangel; jeder hat schnell eine zur Hand. Wollten wir demnach alle einer kritischen Prüfung unterziehen, so müßte die Geduld des Lesers ungebührlich in Anspruch genommen werden, und der Ertrag entspräche nicht der Mühe. Es empfiehlt sich wohl deshalb, nur einige besonders typische Formen einer Sichtung zu unterbreiten, gleichsam die herausgeschälten Grundthemen, ohne dann auf den Reichtum möglicher Variationen einzugehen.

1. Die früher üblichste Bestimmung der Kunst war: Kunst ist die Erzeugung des Schönen, und derjenige, der dies vermag, ist Künstler. In unseren Tagen hält noch Theodor Lipps[1]) diese Definition aufrecht, der die Kunst für »die geflissentliche Hervorbringung des Schönen« erklärt. Nun glaubt aber die moderne Ästhetik — Dessoir, Volkelt usw. — mit aller Schärfe erkannt zu haben, daß »schön« nur eine der ästhetischen Grundgestalten sei, neben anderen nicht minder berechtigten. Das Ästhetische gliedert sich in verschiedene Formen, von denen das »Schöne« eben lediglich eine darstellt; und will man ästhetisch und schön einander gleichsetzen, dann ergibt sich trotzdem das Problem der Grundgestalten, und es bedarf eines »Schönen im engeren Sinne« zur Benennung des Gebietes, das wir gemeinhin als das der Schönheit zu bezeichnen pflegen. Aber ganz davon abgesehen, wieweit es sich bei dieser »Kategorienlehre« um rein Ästhetisches handelt und wie außerästhetische Gesichtspunkte hereinspielen, steht doch zweifellos fest, daß in der Kunst nicht nur Schönes, sondern auch Charakteristisches, Erhabenes usw. zum Ausdruck gelangt. Mag man vielleicht den Versuch wagen[2]), das Ästhetische auf das Schöne festzulegen, für die Kunst ist der Umkreis des Schönen fraglos

[1]) Theodor Lipps, Ästhetik; Hamburg und Leipzig, II, 1906.
[2]) Davon wird später ausführlicher die Rede sein.

zu eng. Die ganze Gefährlichkeit der gewünschten Bestimmung erhellt daraus, daß ihre Vertreter häufig mit dem Schönheitscharakter auch den Kunstcharakter gewissen Leistungen abgesprochen haben, wodurch dann die sattsam bekannte Unterschätzung ganzer Kunstströmungen — so z. B. der des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts — erfolgt ist. Wenn wir nun keineswegs »Schönheit« als notwendiges Wesensmerkmal der Kunst ansehen dürfen, wie steht es denn um die zweite Angabe: die geflissentliche Hervorbringung des Schönen. Muß das den Wert der Kunst Bewirkende — denn die Schönheitsfrage wollen wir jetzt ganz ausschalten — einer bewußten Absicht sein Entstehen verdanken? oder anders ausgedrückt: gehört der Wille, »Kunst« zu schaffen, notwendig zur Kunst? Sicherlich kann der Wille vorhanden sein, ohne daß Kunst hervorgebracht wird; das tragikomische Schicksal der Halbkünstler belehrt uns deutlich genug darüber. Aber ist es anderseits nicht möglich, daß etwa aus reinem Ausdrucksbedürfnis, aus der drängenden Fülle des Erlebten Gestaltungen erwachsen, die als »Kunstwerke« angesprochen werden können? Dabei lag hier nicht die Absicht vor, gewisse Werte oder wenigstens nicht Kunstwerte zu realisieren. Und kann man nun den Werken ansehen, ob sie mit oder ohne jene Absicht entstanden sind? Also jedenfalls klafft hier eine Unklarheit, die noch besonders durch den Doppelsinn vermehrt wird, in dem das Wort »geflissentlich« erscheint. Ist der Kunstwert geflissentlich hervorgebracht oder nur das Schaffen geflissentlich? Wir werden auf diese Verschwommenheit noch zurückkommen: zweifellos ist das eine der hier angegebenen Wesensmerkmale unbedingt abzulehnen und das andere so unbestimmt und schwankend, daß es eine wissenschaftliche Nutzbarmachung nicht gestattet. Besonders bedenklich erscheint auch der Umstand, daß hierbei das Kunstwerk nicht in sich bestimmt ist, sondern in Rücksicht auf eine eigenartige Tätigkeit, die zu seiner Erzeugung führt. Wir können einem Laufenden nicht anmerken, ob er aus reiner Spielfreude dieser Bewegung sich hingibt oder in Ver-

folgung praktischer Zwecke. Soll nun der Kunstcharakter ebenso lediglich durch Rückführung auf Motive des Schaffenden erfaßt werden, ohne als solcher Merkmale zu tragen, die das Kunstsein bedingen? Wenn dies nicht der Fall ist, könnten wir fast niemals entscheiden, ob wir ein vorliegendes Gebilde auch tatsächlich als Kunstwerk betrachten dürfen, und es wäre nur die Aussage gestattet, daß einer gewissen Wahrscheinlichkeit zufolge derartige Gebilde Kunstwerke zu sein pflegen, d. h. ihr Entstehen der »geflissentlichen Hervorbringung des Schönen« verdanken.

2. Um nun der allzu engen Fassung, welche die Kunst auf das Schöne beschränkt, zu entgehen, hat man in letzter Zeit häufig eine andere Definition vorgeschlagen. Kunst ist die Erzeugung des Ästhetisch-Wertvollen; und derjenige, der dies vermag, ist Künstler. Witasek[1]) ist hier als einer der Vertreter dieser Anschauung zu nennen, die er in den Worten ausdrückt: »Kunst ist die auf Schaffung ästhetisch günstig wirkender Gegenstände gerichtete menschliche Tätigkeit.« Gegen die spezielle Form, in der Witasek diese Lehre vorträgt, richtet sich wieder das Bedenken, daß jedenfalls die Tätigkeit allein nicht genügt, sondern nur die eben »Kunstwerke« zeitigende Tätigkeit. Muß nun die Tätigkeit, die derartige Ergebnisse zur Folge hat — also »ästhetisch günstig wirkende Gegenstände« — immer bewußt diese Gegenstände als ästhetisch wertvolle gewollt haben? Hier tritt uns von neuem die gleiche Schwierigkeit entgegen, und nicht minder unklar ist diese Bestimmung als die obige. Aber vielleicht bedeutet die Ausbreitung der Kunst vom Schönen auf alle ästhetischen Werte einen Fortschritt? Sicherlich, aber auch diese Grundlegung behebt nicht alle Zweifel. Hinsichtlich der gesamten »primitiven Kunst« ist die Frage sehr berechtigt, ob das Ästhetische für sie das wesentlichste Merkmal sei. Selbst wenn sie auf uns ästhetisch wirkt, so ist doch gar

[1]) Stephan Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik; Leipzig 1904, S. 383.



nicht sicher, ob sie von den Primitiven ästhetisch erlebt und in ästhetischer Absicht geschaffen wird. Scheidet sie deshalb aus dem Reiche der Kunst aus? Und wenn dies der Fall ist, wo beginnt dann die Kunst? Denn auch die mannigfache Tendenzkunst zielt letzthin auf ein außerästhetisches Erleben und kann um dessentwillen hervorgebracht werden. Wird der Einwand erhoben, sie sei aber nur Kunst, weil sie auch ästhetisch genossen werden könne, so besagt er in diesem Fall gar nichts: ist die ästhetische Absicht für die Erzeugung nicht das wesentlichste und auch nicht für die Wirkung, so wären doch auch Pflüge, Dampfmaschinen, Eisenbahnbrücken usw. Kunstwerke; denn sie alle können ästhetisch günstig wirkende Gegenstände sein. Ästhetisch günstig vermögen unter Umständen alle möglichen menschlichen Erzeugnisse zu wirken; und will man schon unter diesem Gesichtspunkt die Kunst bestimmen, dann muß man sagen, daß es zu ihrem Wesen gehört, ästhetisch zu wirken, daß sie nur in dieser Richtung sich erschließt. Die anderen Erzeugnisse kann ich ästhetisch ansehen, die Kunst muß ich ästhetisch ansehen, wenn ich sie angemessen erleben will. In der Eignung dazu besteht ihre auszeichnende Besonderheit, um dessentwillen wird sie geschaffen. Ohne nun aber diese mit Lipps namentlich sich berührenden Gedanken weiter ausspinnen zu wollen, ist dann jedenfalls sicher, daß wir die ganze primitive Kunst und die ganze Tendenzkunst ausscheiden müssen aus dem Reich der Kunst; und wie weit die Tendenzkunst sich erstreckt, hat u. a. Hamann[1]) jüngst nachdrücklich uns gezeigt.

3. Um nun all diesen Schwierigkeiten zu entgehen, die besonders den Ethnologen und Kunstwissenschaftler bedräuen, die in der größten Verlegenheit sind, wie weit sie ihre Kreise ziehen dürfen, ohne in fremde Gebiete hereinzutreiben, hat man versucht, für die Begriffsbestimmung der Kunst einen

[1]) Richard Hamann, a. a. O. In gewissem Sinne gehört auch das hierher, was Johannes Volkelt (System der Ästhetik III; München 1914, S. 357 ff.) über »Kunstwerke mit Vorstellungsüberschuß« sagt.

entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt zu gewinnen. Das interessanteste Beispiel gab da Alfred Vierkandt[1]). Für die Kunst soll ähnliches gelten wie für die Abgrenzung der Begriffe der Religion oder des Staates. »In jedem dieser Fälle handelt es sich um ein Kulturgut, und unter diesem Gesichtspunkt muß die Abgrenzung erfolgen. Wir werden unter den Begriff eines Kulturgutes alle diejenigen Erscheinungen subsumieren, aus denen das heutige Kulturgut in stetigem Zusammenhang allmählich hervorgegangen ist.« Von diesem Gesichtspunkt aus bilden auch die primitivsten Zeichnungen oder Wortgefüge frühe und früheste Leistungen, aus denen schließlich unbestrittene Kunstwerke malerischer oder dichterischer Art hervorgehen. Der Zweck dieser Bestimmung ist natürlich nicht zu verkennen: sie strebt den Rahmen der Kunst so auszudehnen, daß in seinen Spannungsgrenzen das ethnologische und prähistorische Material Platz findet. Aber so heuristisch berechtigt dieses Verfahren ist, diese genetische Methode scheint schwersten Bedenken ausgesetzt: was soll hier »stetiger Zusammenhang« bedeuten? Wenn damit bloß eine kausale Verknüpfung gemeint ist, so kann doch ganz Verschiedenes in ursächlicher Beziehung stehen, denn alles Reale ist kausal geeint. Diesen Sinn dürfen wir jedenfalls nicht unterlegen. Und auch mit der Annahme, es handle sich da um die gerade und vollständige Abfolge der Ursachen, schwinden nicht alle Schwierigkeiten: denn wenn wir nicht wissen, was Kunst ist, sind wir ja auch nicht in der Lage, die passende Ahnenreihe zu konstruieren. Und auch in gerader Abfolge kann Kunst aus Nichtkunst, oder Nichtkunst aus Kunst hervorgehen; a priori läßt sich darüber gar nichts sagen. Und erst eine genaue Wesensuntersuchung lehrt uns die Grenzen kennen, verhütet willkürliche Einengungen und Verbreitungen. Ebensowenig wie alle Ahnen des Menschen Menschen sein müssen, muß die ganze Ahnenreihe der Kunst aus Kunstwerken bestehen. Oder kann nicht

[1]) Alfred Vierkandt, Das Zeichnen der Naturvölker; Zeitschr. f. angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung VI, 4.



vielleicht unsere Schrift, die keine »Kunst« ist, ursprünglich auf eine künstlerische Bilderschrift zurückgehen? Dringen wir nun aber der Wirklichkeit näher, wenn wir bei »stetigem Zusammenhang« an »innere« Verknüpfung denken? Das ergibt aber eigentlich nur eine Selbstverständlichkeit, da keiner daran zweifelt, daß alles zu einer Gattung gehört, das innerlich geeint ist. Aber welcher Art ist nun dieser innere Zusammenhang, der all die Produkte eben zu Kunsterzeugnissen stempelt? Darauf wird hier keine Antwort gegeben, und jede genetische Definition muß über diese oder ähnliche Bedenken straucheln, weil sie ihre Objekte nicht in sich bestimmt, in sich kennzeichnet. Das Wesen einer Sache wird durch Angaben über ihre Entstehung nicht erkannt und geklärt.

§ 3.

So müssen wir denn versuchen, selbst durch eine Wesensuntersuchung eine Antwort zu gewinnen: nennen wir einen einfachen Naturabguß auch »Kunst«? Wir stützen uns bei dieser Betrachtung auf die Marmornachbildung des Fußes Fanny Elßlers[1]). Sicherlich werden wir ohne Kenntnis der Herstellungsart diese Arbeit als Kunstwerk bezeichnen und je nach den Qualitäten werden wir das Werk als gut oder schlecht beurteilen, als schlecht z. B., wenn wir annehmen, der Künstler hätte alle natürlichen Zufälligkeiten blind übernommen, selbst bei Beeinträchtigung einer einheitlichen stärkeren Wirkung und bei Verschleierung des Wesentlichen durch die Fülle der Details. In unserem Fall darf man wohl sagen, daß der Schuh und die plumpe Blume (obgleich sie als Stütze technisch notwendig ist) den Eindruck stören; sie fügen der straffen, herben, gespannten Elastizität des Beines, aus dem eine starke, durch Anmut beherrschte Kraft spricht, etwas zugleich Spielerisches und Lastendes bei;

[1]) Siehe die Abbildung auf Tafel II. Näheres über die Herstellung dieses Abgusses, sowie einen Auszug aus dem berühmt gewordenen Feuilleton von Speidel findet man in dem schönen Buche von August Ehrhard »Fanny Elßler« (deutsche Ausgabe von Moritz Necker); München 1910, S. 265 ff.



sie hemmen die Reinheit des Eindrucks. Außerdem erscheint die Materialwahl falsch: Bronze — wobei auch der technische Zwang einer breiteren Stütze entfiele — wäre weit mehr am Platze; sie würde die eben genannten Eigenschaften noch verstärken und verschärfen, während der Marmor einen Schimmer von Weichlichkeit hineinträgt, der nicht zum Gegenstande paßt. Reden wir nun aber auch noch von Kunst, wenn uns der Herstellungsprozeß bekannt ist? In einem gewissen Sinne vielleicht doch; wir können sagen, es sei eine »Kunst«, einen so getreuen Abdruck zu gewinnen; da aber gebrauchen wir den Terminus in der weiteren Bedeutung, in der wir die Überwindung jeder erheblicheren Schwierigkeit, jedes höhere Können als Kunst bezeichnen; so z. B. es ist eine Kunst, diesen Berg zu erklimmen oder diesen Fluß zu durchschwimmen; oder auch, es ist wirklich eine Kunst, dieses Buch bis zu Ende zu lesen. Aber mit dieser eigentlich unstatthaften Verallgemeinerung, der zufolge Kunst jede mühseligere Leistung bedeutet, wollen wir uns hier nicht weiter beschäftigen. Jedoch einen Hinweis — der nicht unwichtig ist — schenkt uns auch diese Bestimmung: wo von Kunst die Rede ist, kommt es auf eine Leistung an, und offenbar muß es sich uns darum handeln, die besondere Art dieser Leistung zu erkennen. So verstehen wir nun auch leicht, warum wir im strengen Sinne einen Naturabdruck, einen einfachen Abguß nicht als Kunst ansehen: es mangelt eben die Leistung. Und um so mehr drängt sich die Frage nach der Eigenart dieser Leistung auf, nach der auszeichnenden Weise dieses Könnens. Ein naheliegendes Mißverständnis sei gleich abgewehrt: es handelt sich nicht etwa um eine klare Zweiheit, eine reinliche Scheidung von Kunstwerk und Leistung; sondern die Leistung liegt in der Gegebenheit des Kunstwerks. Ich vermag nicht das Kunstwerk wirklich zu erfassen, ohne in ihm der miteingeschlossenen Leistung habhaft zu werden, wenn auch natürlich das explizite Bewußtsein von ihr nicht immer sich einstellt. Die letzten und tiefsten Motive des schaffenden Künstlers kann ich dem Werk nicht

Tafel II.



Aus den Schriften zur Theatergeschichte.
Berlin 1912.

Fuß Fanny Elßlers (Nachbildung in Marmor).

ablesen; es ist immer ein unbestimmter Weg, wenn ich von der Gegebenheit des Kunstgebildes zu dem Wollen fortschreite, dem es in erster Linie sein Entstehen verdankt. Aber die Leistung ist verwoben in das Werk, es ruht auf ihr, sie ist gar nicht loszulösen von ihm; es besteht keine Abtrennbarkeit. Damit haben wir uns nun scheinbar in der eigenen Schlinge gefangen: vor mir steht das Marmorstück, das den Fuß der Fanny Elßler bedeutet. Da dünkt es doch, daß eine Leistung in dem Werk steckt; die wahrhaft nicht Leistung des Künstlers ist, sondern Produkt eines mechanischen Verfahrens. Und wird dieses nicht erkannt, so wird die gesamte Einstellung falsch. Ich will hier nicht darauf eingehen, daß es gerade Sache des gebildeten Kunstverständnisses sei, uns darüber zu belehren, ob ein Kunstwerk vorliege oder nicht. Diese Erziehung soll uns in den Stand setzen, die betreffenden Gegebenheiten in angemessener Form auszudeuten, und in den allermeisten Fällen wird sie auch diese Dienste leisten. So fehlt es auch bei dem in Rede stehenden Fall nicht an Anhaltspunkten, welche den richtigen Sachverhalt nahelegen. Aber gewiß können Fälle eintreten, wo alle Kenntnisse versagen, wo also ohne weiteres die richtige Einstellung nicht zu gewinnen ist. Aber auch damit stehen wir nicht vor einer Ausnahme, die gerade unsere Aufstellungen über den Haufen wirft. Vermag ich denn dem Fuß anzusehen, daß es der Fuß Fanny Elßlers ist, oder einem Porträt, daß es diesen Staatsmann oder jenen Fabrikanten wiedergibt? Auch hier bin ich gleichsam auf ein Katalogwort angewiesen, das mir erst ermöglicht, das mich in den Stand setzt, die Besonderheit der fraglichen Gegebenheit zu verstehen und aus diesem Verstehen heraus in adäquater Weise zu erleben. Aber auch da liegt die Leistung im Werk; denn nur durch sie ist eben der Fuß der Fuß der Fanny Elßler, das Porträt das Porträt des Staatsmannes oder Fabrikanten; und nur durch ihr Fehlen oder Vorhandensein wird unser Werk — auf das wir hier zielen — Kunst oder Nichtkunst. Aber wir werden dem Verstehen der ganzen Frage näherrücken,

wenn wir das Wesen der betreffenden Leistung erkannt haben: jedenfalls ist sie ein Formen, ein Darstellen. Ob nun einer ein Bild malt, eine Statue aus dem Stein herausschlägt, ein Gedicht verfaßt oder ein Musikstück komponiert, immer übt er eine formende, darstellende Tätigkeit. Und auch der Architekt, sowie der Tänzer formen und stellen dar, nicht anders als die Schauspieler, die auch deswegen geradezu »Darsteller« genannt werden. Aber gilt denn dieses Formen und Darstellen nur von der künstlerischen Tätigkeit? Daß dem nicht so ist, darüber belehrt uns ja ein Blick auf den Ingenieur und Maschinenbauer oder auch auf den Gelehrten. Und in der Tat hat man der Schlagkraft dieses Arguments nichts entgegenzustellen, außer man will die Begriffe von Kunst und Kunsttätigkeit so weit spannen, daß ihnen jeder heuristische Wert verloren geht. Immerhin ist die Erkenntnis wichtig, daß darstellende, formende Tätigkeit und Kunst nicht zusammenfallen. Das erscheint bemerkenswert, weil sich noch gar viele in dem irrigen Wahn wiegen, jede Darstellung, jede Formung gehe auf Ästhetisches, während doch bei auch nur halbwegs vorurteilsloser Betrachtung mit größtmöglicher Klarheit hervorgeht, daß der Ingenieur oder der Gelehrte ebenso darstellen, nur eben anderen Zielen folgend und darum auch mit anderen Schwierigkeiten ringend. Ihre Erzeugnisse sind auch Gestaltungsergebnisse, nur erwächst hier die Gestaltung aus ganz anderen Zusammenhängen und dient ganz anderen Aufgaben. Unsere Frage verengt sich nun auf die Art der künstlerischen Darstellung und Formprägung, auf das eigentliche Gestaltungsproblem der Kunst.

§ 4.

Die nächstliegende Antwort ist nun die, welche wir bereits kurz in unserer Kritik der Kunstbestimmungsversuche gestreift haben, und auf die wir noch einmal zurückgreifen müssen, nicht um sie jetzt anzunehmen, sondern in begründeterem Sinne abzulehnen: die künstlerische Darstellung oder Leistung besteht in der Produktion, in der Schaffung ästhetischer Werte.

Wir wiederholen auch die Frage, ob denn dieser Zweck dem Künstler bewußt vorschweben müsse, als Leitmotiv seiner Tätigkeit? Zweifellos besteht die Möglichkeit, daß durch Darstellungen ästhetisch Wertvolles geschaffen wird, ohne Vorhandensein einer derartigen Absicht; so vermag eine Maschine sehr schön zu sein, obgleich bei ihrer Herstellung nur Zweckmäßigkeitserwägungen im Spiele waren. Und ebenso können einem Roman, der als reines Tendenzwerk geplant ist, hohe ästhetische Qualitäten eignen. Das zeigt uns auch schon, daß der Künstler bewußt etwas anderes letzthin anstreben kann als ästhetische Werte; sie schmelzen dann gleichsam von selbst ein. Die fragliche Bestimmung erscheint uns demnach einerseits zu weit und anderseits zu eng. Vielleicht greift da aber folgende Betrachtung helfend ein: ästhetisch genießen können wir Naturobjekte, ebenso wie Kunstgebilde, wenn wir uns der reinen Anschauung hingeben. Nun steht uns aber bei Kunstgebilden noch eine andere Einstellung offen, die etwa der verwandt ist, mit der der gläubige Theist in jedem Naturding eine Schöpfung Gottes bewundert. Und diese Betrachtungsweise auf Kunstwerke angewandt ergibt, daß wir von dem durch das Kunstwerk Gebotenen auf den achten, der dies geboten hat, also auf das gestaltende Können des Künstlers; erst dadurch wird das Kunstwerk als Kunstwerk aufgefaßt, als Werk eines Künstlers. Ich vermag z. B. in die Stimmung eines Landschaftsbildes ganz unterzutauchen, ohne daß mir irgend etwas von Gestaltung oder Darstellung bewußt wird. Sicherlich werden sie nicht dadurch unwesentlich: denn die Stimmung baut sich ja auf der betreffenden Art der Gestaltung auf, aber ich genieße eben das Gestaltete, das Dargestellte. Ganz anders wird nun der Genuß, wenn ich die Darstellung, die Gestaltung selbst genieße: die Endstimmung als Schaffungsergebnis, als bedingt durch die zwingende Bindung der Formfaktoren. Hier erst wird das Kunstwerk als Kunstwerk lebendig. Aber noch eine Unterscheidung erweist sich als notwendig: ich kann das Gestaltete aus der Gestaltung heraus aufbauen, die Landschaftsstimmung aus

den betonten Vertikalen der Bäume und der ruhigen Horizontale der Ebene, aus dem Vorherrschen einer Farbe und aus der Ausbalancierung der Massen; dabei bin ich immer gerichtet auf die Gegebenheit des Kunstwerks: dieses Gestaltungsproblem liegt in ihm. Aber nun gehe ich über das Kunstwerk hinaus und erblicke in ihm den Niederschlag des gestaltenden Könnens, dabei schiebe ich immer mehr den Künstler in den Vordergrund; die Schwierigkeiten, die er kühn bewältigt, das Neue, das er gefunden hat. Ich genieße dann den Künstler in seiner Geschicklichkeit, in seinem Wagemut, nicht aber das Kunstwerk. Doch wird von diesen Fragen noch sehr ausführlich die Rede sein müssen; und hier ziehe ich sie nur so weit heran, als für eine Begriffsbestimmung der Kunst unumgänglich notwendig erscheint[1]). Ohne also da in tieferschürfende Untersuchungen eintreten zu wollen, sei nur festgestellt, daß die Nichtberücksichtigung dieser Verschiedenheit von Beachtungsformen, die in Wirklichkeit einander wesentlich zu unterstützen vermögen, viele und schwerwiegende Unklarheiten gezeitigt hat, die ich an der Hand einiger Beispiele beleuchten möchte. Ernst Meumann[2]) bezeichnet als »außerästhetische oder nichtästhetische Urteile alle solche, die den Inhalt der Darstellung nicht unter dem Gesichtspunkt des Kunstwerks, sondern rein als solchen beurteilen; bei denen also dem Beurteilenden nicht das Bewußtsein davon vorschwebt, daß es sich um eine künstlerische Darstellung handelt. Ästhetische Urteile sind alle solche (sowohl die inhaltlichen wie die formalen), welche das beurteilte Kunstwerk unter den Gesichtspunkt künstlerischer Darstellung oder den des ‚Schönen' rücken.« »Künstlerische Darstellung« und »das Schöne« werden hier einander gleichgesetzt; ganz abgesehen davon, daß dann schwer einzusehen ist, wie denn Schönes außerhalb der künstlerischen Darstellung ange-

[1]) Vgl. etwa dazu die Abhandlung von Theodor A. Meyer, »Die Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwerke und ihre ästhetische Bedeutung«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IX, S. 47—65.

[2]) Ernst Meumann, a. a. O. S. 594.

troffen werden kann, was doch billigerweise nicht anzuzweifeln ist, muß doch nicht nur Schönes Darstellungsergebnis sein; sondern Charakteristisches, Erhabenes, Tragisches usw. stehen hier durchaus in gleicher Reihe, denn auch sie alle können Darstellungsergebnisse werden; und zwar künstlerische Darstellungsprobleme. Nun aber zur Hauptsache: genieße ich denn nicht etwa ästhetisch, wenn ich mich bloß dem stillen, wehmütigen Zauber eines Sommerabends hingebe, ohne darauf zu achten, durch welche Mittel diese Gefühlswerte ihren Ausdruck gefunden haben? und wenn ich meine eigenen Stimmungen anschauend genieße, ihren nebelhaft dunkeln Fluß, dann würde ich diesen Genuß geradezu aufheben, wollte ich ihn unter den »Gesichtspunkt künstlerischer Darstellung« rücken, und doch ist er fraglos ästhetisch. Mein Urteil wird allerdings erst ein »künstlerisches«, wenn das von Meumann geforderte Achthaben erfolgt, aber zum rein ästhetischen Verhalten ist es durchaus nicht erforderlich, in vielen Fällen sogar störend. Meumanns Lehre ist meines Erachtens ein Musterbeispiel für die Verwechslung des Schlicht-Ästhetischen und Künstlerischen, und keines von beiden wird dadurch seinem eigentlichen Wesen nach erkannt. Und ganz ähnlich ergeht es einem Schüler von Meumann, nämlich Friedrich Müller[1]), der auch die Verschiedenheit der vorliegenden Betrachtungsweisen nicht berücksichtigt und daher außerstande ist, die experimentellen Ergebnisse, die er selbst gewinnt, in entsprechender Weise auszudeuten und zu verwerten. Er behandelt das ästhetische und außerästhetische Urteilen bei der Bildbetrachtung und gelangt zu dem Schluß, daß bei steigender künstlerischer Bildung und ganz besonders bei Künstlern immer mehr das Technische den Ausgangspunkt des Urteils bildet. Das Bild wird als ein Werk eines Künstlers aufgenommen und im Hinblick auf die künstlerische Leistung gewertet. Er selbst gibt zu, daß wir uns hüten müssen,

---

[1]) Friedrich Müller, Ästhetisches und außerästhetisches Urteilen des Kindes bei der Betrachtung von Bildwerken; Leipzig 1912.

»wegen der Feststellung, daß die Stimmung für die Urteilsbildung des Künstlers kaum in Betracht kommt, diesem die ästhetische Empfänglichkeit für die Stimmung absprechen zu wollen«. Dabei ist es doch selbstverständlich, daß künstlerisch Gebildete und vor allem Künstler, die immerfort mit Kunstwerken zu schaffen haben, auf Befragung, wie sie bestimmte Kunstgebilde beurteilen, die künstlerische Leistung bewerten, also den Künstler und folgerichtig die formalen Elemente als Beweismittel ihres Urteils in den Vordergrund schieben. Aber hier liegen echte Kunsturteile vor; und so ist die Versuchsanordnung verkehrt, die auf diesem Wege rein ästhetische und außerästhetische Urteile gewinnen will. Sie ergibt, daß Kunstverständige Kunstwerke künstlerisch auffassen, und eben nicht schlicht ästhetisch, besonders dann, wenn sie Kunstwerke beurteilen sollen. Es ist sogar die Frage, ob eine geflissentliche Heranziehung dieser Betrachtungsweise wünschenswert erscheint, ob sie nicht statt zur Kunstfreude zum Kunstkennertum führt; sie mögen einander ja oft unterstützen, aber bisweilen befehden sie sich ebenso feindlich, wie überhaupt Gefühl und Vernunft[1]). Also in diesen beiden Fällen wird das Ästhetische zugunsten des Künstlerischen entrechtet; ja das Ästhetische geht eigentlich verloren,

[1]) Derselben Quelle entwuchs auch der Streit zwischen Hasserodt und Bredereke, der sich in der Zeitschr. f. pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik (XIV, 4, 12 u. XV, 3) abspielte. Ersterer hatte behauptet, daß »die Freude der Kinder an der Kunst als solcher, welche von manchen Vertretern der Kunsterziehung ohne weiteres vorausgesetzt wird«, nicht bestehe; und weiterhin, daß »das unbeeinflußte künstlerische Bilderurteil der Kinder« »auf einer sehr tiefen Stufe« stehe; »es ist gänzlich außerästhetisch, Kinder sind fast nur stofflich interessiert«. Dagegen wandte Bredereke ein: »Ebensowenig wie der künstlerische Eindruck eines Gedichts deshalb tiefer sein muß, weil man alle Gesetze über sprachlichen Aufbau, über Reim und Rhythmus beherrscht; ebensowenig wie ein Trauermarsch von Beethoven einen Musiker mehr erschüttern muß, als einen Laien, nur weil der erstere die Gesetze des musikalischen Aufbaues kennt, ebensowenig braucht auch ein Bild deshalb einen tieferen Eindruck zu machen, weil der Beschauer imstande ist, die formalästhetischen Grundsätze der bildenden Kunst sofort aufzufinden. Das künstlerische Genießen, die Freude an der Kunst als solcher, steht auf einem ganz anderen Blatt und hat mit formalästhetischen Kenntnissen gar nichts zu tun.«

wenigstens in seiner Reinheit und Selbständigkeit. Aber auch für das schroffe Gegenteil lassen sich sehr einleuchtende Beispiele erbringen: so gibt zwar Witasek[1]) zu, daß der Zuhörer durch die Bewunderung der Leistungen des Künstlers eine Steigerung seines Lustzustandes gewinnen könne, ohne merkliche Störung von dessen ästhetischem Grundcharakter; aber »zur Wahrung dieses ästhetischen Charakters ist es allerdings günstiger, wenn er mit der Technik des gespielten Instrumentes nicht vertraut ist, weil sonst das gründliche Verständnis der Leistung und der überwundenen Schwierigkeit die Aufmerksamkeit leicht so absorbiert, daß sich das Wertgefühl zu sehr in den Vordergrund drängt«. Hier geht Witasek ganz folgerichtig vor, nur vergißt er, daß Kunstgenuß eben etwas anderes ist, als einfach ästhetischer Genuß, und daß es seiner Lehre zufolge überhaupt nicht Kunstwerke geben kann, sondern lediglich Mittel zur Erweckung ästhetischen Verhaltens. Und dem schlicht ästhetischen Verhalten wird wohl die Mehrzahl der Kunstwerke verschlossen bleiben; was da erlebt wird, mag in sich wertvoll sein, wird es aber auch der Gegebenheit des Kunstwerkes als Kunstwerkes gerecht? Eine Art Verbindung sucht hier Konrad Lange[2]) herzustellen mit seiner berühmten und berüchtigten Illusionstheorie, die aber den Tatbestand völlig falsch beschreibt und ausdeutet[3]). Wir sollen danach beim Kunstgenießen zwischen zwei Vorstellungsreihen hin und her pendeln, indem wir bald das im Kunstwerk Dargestellte für Wirklichkeit halten, und bald wieder diese Wirklichkeit aufheben durch das Wissen, daß hier nur ein »ästhetischer Schein« vorliegt. An dieses Moment der Abwechslung knüpft nun die Lust. Zur Steigerung des Scheincharakters dienen die »illusionsstörenden« Mittel, wie der Rahmen eines Gemäldes, der Sockel einer Statue, ja sogar

---

[1]) Stephan Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik; Leipzig 1904, S. 243.

[2]) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst; 2. Aufl., Berlin 1907.

[3]) Eine sehr vernichtende und überzeugende Kritik lieferte Ernst Meumann in seiner »Ästhetik der Gegenwart«; 2. Aufl., Leipzig 1912, S. 78 ff.

das Lösen der Eintrittskarten an der Theaterkasse usw. Daß nach dieser Lehre ein eigentlicher ästhetischer Naturgenuß ausgeschaltet wird, ist selbstverständlich, denn die Natur muß erst als Kunstwerk angesehen werden, damit jenes Pendeln zweier Vorstellungsreihen zustande kommt. Aber man braucht nicht erst auf die unmöglichen Folgerungen dieser Lehre hinzuweisen; ihre Unhaltbarkeit erschließt sich schon auf den ersten Blick. Mit Meumann dürfen wir sagen, daß gerade das Gegenteil im echt ästhetischen Genießen auftritt: denn da »versenken wir uns ganz in das Kunstwerk selbst, und wir vergessen die ganze übrige Wirklichkeit, und es ist ganz unmöglich, während einer tiefen ästhetischen Konzentration auf ein Kunstwerk uns immerfort vorzureden, das alles sei nur Schein und keine Wirklichkeit; gerade dieser Gedanke schwindet uns völlig aus dem Bewußtsein. Ein Schauspiel, eine Oper oder die Lektüre eines stimmungsvollen Gedichtes vermag uns vollständig zu fesseln und läßt den Gedanken daran, daß wir es nicht mit der ‚gemeinen Wirklichkeit des Lebens' zu tun haben, gar nicht aufkommen. Eben infolge dieser völligen Versenkung in das Kunstwerk wird uns das Dargestellte zu einem Äquivalent der nichtdargestellten Wirklichkeit, die aber etwas total anderes ist, als ‚Täuschung' oder gar ein ‚bewußtes' Sichselbsttäuschen. Wenn wir uns aber einmal darauf besinnen, daß wir es bloß mit einer künstlerischen Scheinwelt zu tun haben, dann hört sofort der Kunstgenuß auf, und dieses Auftauchen aus der ästhetischen Versenkung und die Rückkehr unserer Gedanken in die ‚gemeine Wirklichkeit' tritt nur in den Pausen des Kunstgenusses auf«. Sehr richtig hat hier Meumann — aber im Widerspruch zu seinen eigenen, oben besprochenen Anschauungen — das Wesen des ästhetischen Verhaltens charakterisiert und damit den Grundirrtum der Lehre Langes aufgedeckt. Aber die Frage bleibt, woher denn Lange zu dieser Lehre gelangte. Daß das Pendeln Lustursache ist, erscheint zweifellos falsch, das beruht nur auf einer psychologisch irrigen Deutung. Aber den Tatbestand des »Pendelns« hat

Lange sicher tausendmal erlebt, und mit ihm unzählige andere, ja eigentlich jeder Kunstgebildete. Nehmen wir als Beispiel die schöne Bronzetänzerin von Georg Kolbe[1]), die jetzt in der Berliner Nationalgalerie steht. Das einemal bildet die Vorderschicht der Beachtung der jugendlich-elastische, schlankherbe Mädchenkörper, der ganz dem Rausche des Tanzes hingegeben ist, und der vom Rhythmus der Musik erfüllt scheint; eine kleine Verschiebung der Einstellung drängt das »Kunstwerk« vor: die Bronze, der mit außerordentlichem Geschick so viel Bewegung abgerungen ist. Aber nicht dieses Pendeln zeitigt die Lust, wohl aber läßt es immer Neues bemerken, es gräbt sich von verschiedenen Seiten in den Gegenstand ein und vertieft und bereichert so mittelbar den Genuß. Aber es wäre doch recht naiv, auch nur einen Augenblick dieses Kunstwerk für »Wirklichkeit« im alltäglichen Sinne dieses Wortes zu halten: für eine lebendige Tänzerin. Also strenger genommen findet das Pendeln überhaupt nicht zwischen »Wirklichkeit« und »Schein« statt, sondern zwischen dem Dargestellten und der Art der Darstellung, dem Gestalteten und der Form der Gestaltung. Und es gibt einen versöhnenden Standpunkt, auf dem diese beiden Betrachtungsweisen in eine einzige verschmelzen; er kann sofort sich einstellen oder auch als Ergebnis des »Pendelns«; aus der Kunstgestaltung erwächst das Gestaltete. Das Kunstsein der Tänzerin steht in der Anschauung da: ihr an die Bronze gebundenes Sein; ihr Stimmungsausdruck als Funktion der formalen Elemente. Hier findet dann nicht nur ein einfacher ästhetischer Genuß statt, für den der Kunstcharakter ganz gleichgültig ist, sondern er wird durch all die Faktoren verändert, bereichert und erhöht, die eben für den Kunstcharakter wesentlich sind. Ich bitte dabei nur den vorläufigen Charakter dieser Ausführungen zu berücksichtigen; ihre eingehende Begründung erfolgt in den späteren Untersuchungen, die dem Kunstgenuß gelten, dem in erster Linie der zweite Band gewidmet sein wird.

---

[1]) Vgl. die Abbildung auf Tafel III.

§ 5.

Durch die kritische Sichtung der Anschauungen, die entweder ästhetisches und künstlerisches Verhalten verwechseln oder nur das eine von den beiden berücksichtigen, haben wir nun wohl klar erkannt, daß Gestaltung und Darstellung zum Wesen der Kunst gehören, von ihr unabtrennbar sind. Aber noch nichts ist darüber entschieden, ob die Kunst lediglich ästhetische Gestaltung, ästhetische Darstellung vermittelt und umfaßt. Greifen wir auf das Maschinenbeispiel zurück: da liegt Gestaltung vor und auch ästhetischer Wert. Aber die Maschine verlangt doch nicht, in erster Linie als ästhetisches Gestaltungsprodukt gewertet zu werden, sondern als praktisches Werkzeug im Hinblick auf ganz bestimmte Zwecke. Ist sie vielleicht also nur nebenbei ein »Kunstwerk«? Auch das kann nicht ohne weiteres bejaht werden. Das Blanke, Glänzende, das Spiel des Lichtes auf dem Metall, das uns gefällt, hat überhaupt nichts mit Darstellung zu tun und ist einfache Wirklichkeit, die ästhetisch genossen zu werden vermag, aber nicht aus der Gestaltung heraus. Etwas ganz anderes ist ja die bewußte Lichtführung in einem Kunstwerk — denken wir etwa wieder an die Bronzetänzerin von Kolbe — die bestimmte Partien hervorhebt und heraustreibt, andere in Schatten zurücktreten läßt, die Schärfen gibt und wieder weich auflockert. Hier steht das Licht ganz im Dienste der Darstellung, dort ist es zufällige, von aller Gestaltung losgelöste Wirklichkeit, die nicht auf Kunst bezogen werden darf. Nun gefällt uns doch aber auch die reine, klare Zweckmäßigkeit einer Maschine, die sich deutlich in der Anschauung ausprägt; und ist sie Gestaltungsergebnis? Sicherlich, aber die Gestaltung ist doch im Hinblick auf die wirklich vorhandene Zweckmäßigkeit vollzogen und nicht in Rücksicht auf die Freude, welche an die anschauliche Entfaltung der Zweckmäßigkeit anknüpft. Beim Vorwalten dieses Gesichtspunktes könnte vielleicht die Zweckmäßigkeit noch klarer und schlagender in die Erscheinung treten, während so vielleicht Schutz-

Tafel III.



Nach einer Photographie.

Georg Kolbe, Tänzerin (Nationalgalerie, Berlin).

wände gerade das zweckmäßigste Funktionieren verhüllen[1]). Um uns hier wirklich an der Zweckmäßigkeit zu freuen, müssen wir die zweckmäßige Tätigkeit erkennen und aus diesem Wissen heraus die Trefflichkeit der Gestaltung erfassen; dann handelt es sich aber nicht mehr um die Gestaltung zur Anschaulichkeit, sondern um die zur praktischen Arbeitsleistung. Wir können also die Maschine ästhetisch genießen, aber unmöglich künstlerisch; denn wir vermögen nicht den Genuß unmittelbar aus dem Gestaltungsproblem heraus zu erleben, weil das in eine ganz andere Richtung weist. Sollte sich aber zeigen, daß bei der Maschine auch die Gestaltung auf diese Wirkung der Freude hin geübt ist, so wäre dies allerdings ein künstlerischer Zug an ihr; aber dann ergibt sich leicht — jedoch durchaus nicht immer — die Folge, daß dieser Gewinn die Beeinträchtigung an dem genußvollen Eindrucke der reinen Sachlichkeit und Präzision nicht überwiegt und als unliebsames und ungehöriges Anhängsel empfunden wird. Also es genügt nicht, daß irgendein Gebilde gestaltet und ästhetisch wertvoll ist, um es zu einem Kunstwerk zu stempeln, sondern dieser Wert muß aus der betreffenden Art der Darstellung begriffen werden, als von ihr letzthin und wesentlichst gewollt. Oder: dieser Wert muß aus der Darstellung erhellen, die Darstellung ist seinetwegen da. Und das ist bei Maschinen nicht der Fall; aber das scheint auch nicht der Fall bei der ganzen Tendenzkunst, beim Porträt, beim Denkmal, bei patriotischen Bildern und religiösen Skulpturen usw. Auch hier wird die Darstellung, die Gestaltung durch ein anderes Problem in erster Linie bestimmt als durch ein ästhetisches. Daß alle diese Werke auch ästhetische Qualitäten haben, das besagt für die Entscheidung dieser Frage nichts, wie wir bereits zur Genüge wissen.

Gibt es nun — ganz allgemein gesprochen — ein gemeinsames »Kunstwollen«, und zwar nicht im Sinne der unendlichen Vielfältigkeit künstlerischer Schaffensmotive, son-

[1]) Vgl. meine Abhandlung »Zweckmäßigkeit und Schönheit« im Anhang meiner »Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre«; Leipzig 1908.



dern im Sinne der Auffassungsforderung, ähnlich wie jedes wissenschaftliche Werk uns Erkenntnisse vermitteln will? Da glaube ich nun, die allgemeinste Bestimmung bestehe darin, daß jedes Erzeugnis, das auf Kunstsein Anspruch erhebt, uns durch seine Gestaltung ein Gefühlserleben darzubieten beabsichtigt. Diese Absicht muß durchaus nicht dem bewußten Willen des Künstlers entspringen, sondern sie ist der Sinn der Gestaltung, ihr Richtungsziel. Aus ihr heraus wird die Gestaltung begriffen, und ist dies unmöglich, so geht der Kunstcharakter verloren. Ein wissenschaftliches Werk z. B. will nicht unmittelbar ein bestimmtes Gefühlserleben vermitteln, sondern ein bestimmtes Wissen. Diese Erkenntnisse können dann zu einer Quelle der Freude werden, aber die Gestaltung erfolgt nicht im Hinblick auf diesen Gefühlsertrag, sondern auf jenes Wissen, das in klarster, schlagendster und verständlichster Form dargeboten werden soll; ja in den meisten Fällen wird es erst durch diese Form zum eigentlichen »Wissen«. Die Form der Kunst, ihre Gestaltung drängt nun unmittelbar auf ein Gefühlserfassen; sie ist die auf Erweckung eines Gefühlserlebens zielende Darstellung von Werten[1]). Dabei darf aber nicht Wert durch »ästhetisch« ersetzt werden; sondern jede nur mögliche Wertschichtung kann in die Kunst eingehen und erhält dadurch Kunstcharakter.

---

[1]) Benedetto Croce (Grundriß der Ästhetik, Leipzig 1913) steht scheinbar dieser Bestimmung völlig fern, wenn er die Kunst einfach als »Vision oder Intuition« erklärt; aber verblüffenderweise versteht er darunter »eine Gefühlsspannung, eingeschlossen in den Kreis einer Darstellung«. Allerdings verlegt er alles Ästhetische in die Kunst ähnlich wie Charles Lalo, Introduction à l'esthétique; Paris 1912. Und diese Auffassung widerspricht allerdings völlig unserer Einsicht vom Wesen des Ästhetischen und vom Wesen der Kunst; sie ist nur ein neuer Beleg für die Schwierigkeiten, in die alle irgendwie verstrickt werden, welche das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft nicht anerkennen. An diesem Grundübel krankt auch das »System der Ästhetik« von Ernst Meumann (Leipzig 1914), zu dem wir im zweiten Bande anläßlich der Untersuchungen über das Schaffen des Künstlers ausführlich Stellung nehmen werden.

§ 6.

Die Kunst vermag demnach ebenso ethische wie religiöse, patriotische wie intellektuelle usw. Werte zu vermitteln. Aber diese Vermittlung erfolgt eben in einer ganz bestimmten Weise, nämlich dergestalt, daß durch die besondere Art der Darstellung uns der Sinn der Darstellung sich in einem Gefühlserleben erschließt. So wird zum spezifischen Problem der Kunst die Eigenart der Darstellung, die Eigenart der Formprägung. Meiner Meinung nach gewährt uns diese Bestimmung der Kunst die größten Vorteile. Es ist nun ohne weiteres ersichtlich, warum Denkmale, patriotische Lyrik, soziale Romane, Architektur usw. zur Kunst gehören; sie tun dies insoweit, und dadurch, daß infolge der Art ihrer Darstellung uns ein Gefühlserleben zuteil wird, in dem eingebettet wir die verschiedenen Werte erfassen. Nicht um die abstrakte Erinnerung an einen Helden kann es sich in der Kunst handeln; sondern die Kunst trägt dieses Heldenmäßige meinem wachen Gefühl entgegen, und soweit sie dies vermag, ist sie Kunst. Nicht die Forderung des Patriotismus ist der Sinn des patriotischen Kunstwerkes: sondern das lebendige patriotische Erlebnis, das in der Darstellung sich erschließt. Nicht die Tendenz vernichtet also den Kunstcharakter, sondern lediglich die ungestaltete, die nicht in Darstellung umgesetzte Tendenz. Das gleiche gilt vom ästhetischen Inhalt in der Kunst: man denke an ein in sich ästhetisch wohlgefälliges Gebilde, etwa an ein anmutig holdes Mädchenantlitz. Und das erscheint nun in einer glatten, uninteressanten, langweiligen Malerei; das ergibt kein Kunstwerk: nicht nur deswegen nicht, weil der ästhetische Wert durch die mangelhafte Darstellung geschädigt wird, sondern weil er nicht aus der Darstellung hervorwächst; er war gleichsam schon vor ihr da; die Darstellung spiegelt ihn bestenfalls wieder, sie schafft ihn nicht[1]), während das wache Erleben

[1]) Johannes Volkelt (a. a. O. III, S. 343 ff.) rührt an dieses Problem, indem er vom »Naturästhetischen« im Kunstwerk spricht; vgl. auch A. Ehrenberg, Die ästhetische Statik; Berlin 1914, S. 5 ff.

des Heldenmäßigen in seiner bestimmten Sonderart unlöslich verbunden ist mit dem betreffenden Kunstwerk, und etwas ganz anderes als der Wert einer blassen Erinnerung oder die gedankenmäßige Rekonstruktion der Taten und der Persönlichkeit des Helden. Oskar Walzel[1]) hat gezeigt, daß man sich durch einfachste Versuche davon überzeugen kann, wie völlig der Kunstcharakter vom Gestaltungsproblem abhängt. »Auf der Schule haben wir alle erlebt, wie der Lehrer ein Gedicht in Prosa verwandeln ließ. Goethes Verse »Der du von dem Himmel bist« werden bei solchem Unterfangen zu der trockenen Wortfolge: Komm, himmlischer Friede, der du alles Leid und alle Schmerzen stillen kannst und den, der sich doppelt elend fühlt, doppelt erquickst; denn ich bin müde, den Wechsel von Schmerz und Lust weiter zu durchleben. Oder wenn auch noch die Gebetform verschwinden soll: Da ich müde bin, den Wechsel von Schmerz und Lust weiter zu durchleben, sehne ich mich nach dem himmlischen Frieden, der alles Leid und alle Schmerzen zu stillen vermag und um so mehr erquickt, je elender man sich fühlt. Wie schal, wie nichtig erscheint eines der kostbarsten Meisterwerke deutscher Lyrik, wenn seine äußere Form, wenn das eigentlich künstlerische Gewand ihm genommen wird!« Durch dieses sehr drastische Beispiel wird wohl ganz deutlich, in welcher Weise irgendwelche Inhalte Kunstsein gewinnen: eben nur dadurch und nur soweit, als sie durch die Gestaltung einem Gefühlserleben nahegebracht werden[2]). Vielleicht wird nun auch der Sinn dessen verständlich, wenn von einem poetischen Einschlag in einer Rede oder in einem wissenschaftlichen Werke die Rede ist. Unserer Auffassung zufolge werden hier die Gedanken in einer Art vorgetragen, die geeignet erscheint, ein Gefühlsleben zu wecken; nicht kahl und nackt erschließen sich diese Gedanken, sondern im Strome des

[1]) Oskar Walzel, Leben, Erleben und Dichten; Leipzig 1912, S. 20 ff.

[2]) Sehr richtig sagt B. Croce (a. a. O. S. 36): »Wenn man einer Dichtung ihr Metrum, ihren Rhythmus und ihre Worte nimmt, dann bleibt nicht, wie manche glauben, jenseits von all dem der poetische Gedanke: es bleibt nichts. Die Dichtung ist als diese Worte, dieser Rhythmus und dieses Metrum geboren.«



Gefühls. Dabei handelt es sich uns da nicht um eine Analyse dieser überaus komplizierten psychischen Tatbestände, sondern lediglich um ihr Aufweisen. Die Deutung ihrer Strukturverhältnisse muß der Psychologie komplexer Phänomene vorbehalten bleiben. Und so hoffen wir denn auch, der primitiven Kunst gerecht zu werden: sie ist soweit Kunst, als sie durch die Formgebung ein Gefallen weckt oder erwecken will, als sie patriotische, intellektuelle, kultische Vorstellungen durch die Darstellung zu einem Gefühlserleben bringt, mag auch dieses Gefühlserleben noch recht bescheiden sein. Die rohe Zeichnung eines Tieres ist nicht nur ein bloßes Schriftzeichen, das die dunkle und verschwommene Vorstellung des betreffenden Tieres im trüben Lichte der Erinnerung aufglimmen läßt, sondern auch die Freude an dem gezeichneten Tier, an der Geschicklichkeit des Zeichners, an der naturgetreuen Wiedergabe. Und wenn Fledermäuse in der regelmäßigen Reihung gleicher Quadrate versinnbildlicht sind, so stehen nicht nur Schemen von sechs oder acht Fledermäusen vor uns, sondern der Rhythmus erfreut; und diese Freude nährt sich aus der Darstellung. Und ebenso ist es, wenn irgendein einfacher Satz unzähligemal im Sange der Wilden wiederholt wird; diese Wiederholung ist künstlerische Darstellung zum Zwecke eines Gefühlserlebens; und dieser Wert ist nicht in der nackten Bedeutung der Worte eingeschlossen, sondern haftet an der Darstellung, entsteht erst in ihr und durch sie. Auch das sind wieder ganz grobe Analysen, die nicht entfernt die Wirkung solcher und ähnlicher Gebilde auf Primitive erschöpfen; aber das sollen sie auch gar nicht; sie erfüllen ihre Aufgabe, wenn sie Hinweise darauf bieten, worin der Kunstcharakter dieser primitiven Gebilde begründet liegt. Er besteht allemal darin, daß irgendwelche Werte durch die Darstellung dem Gefühl sich offenbaren. Reinlich gelöst sind diese Probleme in der primitiven Kunst sicherlich nicht; aber sie ist am Wege zu dieser Lösung, bewegt sich in dieser Richtung. Sie ist also natürlich keineswegs fehlerfreie, mangellose Kunst, aber Kunstwollen lebt in ihr. Es ist ja nicht

nur Wissenschaft, wo Erkenntnis restlos bewältigt ist, sondern wo das Streben, das Ringen nach ihr sich in Gestaltungen regt, wo wissenschaftlicher Geist sich kündet und entfaltet. Und mit dieser Auffassung scheint auch erst der gewaltige Kulturwert der Kunst ins richtige Licht gestellt; denn so ist sie nichts außerhalb des Lebens und der sozialen Gemeinschaft Stehendes, kein Luxusgegenstand und kein besseres Spielzeug für Stunden der Muße, sondern Vermittlerin und Künderin aller Werte, auch der größten und mächtigsten, und zwar in einer Weise, daß sie nicht frostig und kühl uns gegenüberstehen, sondern derart, daß wir sie mit unserem warmen und innigen Fühlen umfassen.

§ 7.

Aber so schön nun alles geordnet scheint, darf ich doch die Möglichkeit dreier, recht bereitliegender Einwände nicht verschweigen, die unsere ganzen Feststellungen stürzen und vernichten, wenn wir ihnen nicht zu begegnen vermögen. Ich will vorerst versuchen, diese drei Einwände mit möglichster Schärfe zu Wort kommen zu lassen. 1. Wenn die Kunst Vermittlerin von Werten zum gefühlsmäßigen Erleben ist, dann bedarf doch der ihrer gar nicht, der diese Vermittlung nicht nötig hat. Wer z. B. die soziale Lage der Gegenwart genau kennt, braucht nicht die sie schildernden Romane; und wer selbst von Patriotismus durchglüht ist, für den erübrigen sich patriotisch anfeuernde Gedichte. 2. Nicht die Beziehung auf das gefühlsmäßige Erleben ist für den Kunstcharakter eines Gebildes entscheidend, sondern eine bestimmte Form von Einsichten, die es erschließt: eben die anschauliche Seite der Welt im Gegensatz zur begrifflichen, die dem Reiche der Wissenschaft angehört. Wo Klärung und Lichtung der Anschauung erfolgt, ist Kunst; und im letzten Grunde erscheint es gleichgültig, ob wir nun diese Einsichten der Anschauung freudig oder unlustvoll aufnehmen. Auf ihnen baut sich das Wesen der Kunst auf, nicht auf ihrer möglichen Gefühlswirkung. Auch jede begriffliche Erkenntnis wird als

Erkenntnis genießend aufgenommen; aber weil sie Erkenntnis ist, gehört sie zur Wissenschaft, und sie würde nicht minder zu ihr gehören, wenn sie von Leid oder Schmerz begleitet wäre. Mit dem »gefühlsmäßigen Erleben« hat man der Kunst eine Bestimmung angeheftet, die durchaus nicht zu ihrem Wesen gehört. 3. Und wenn man schon diese Bestimmung zugibt, so ist sie doch nur eine Verschleierung und Umschreibung der Tatsache, daß die Kunst eben ihre Inhalte zum ästhetischen Erleben bringt.

Vielleicht ist die Auflösung dieser Einwände nicht schwer, wenn man sie klar erkannt hat; denn dann zeigt sich deutlich, daß sie alle einen Zipfel Wahrheit fassen, aber irren, indem sie nun diese Wahrheit schrankenlos erweitern und sie so in Irrtum umkehren. Um auf den ersten Einwand zurückzukommen, ist es ja ganz sicher, daß für gar viele der Antrieb zur Beschäftigung mit künstlerischen Dingen darin liegt, neue, bisher fremde Seiten des Lebens kennen zu lernen. Neugier, Stoffhunger, Erlebenssehnsucht usw. sind da die wirksamsten Motive. Aber diese Bedürfnisse werden ja auch durch Memoiren und Reiseberichte befriedigt, wobei die Art der Darstellung nur eine verschwindend geringe Rolle spielt[1]). Wir legten jedoch den Hauptakzent bei unserer Kunstbestimmung darauf, daß ein Wert — mag er nun dieser oder jener sein — durch die besondere Weise der Darstellung, der Formprägung künstlerische Bedeutung gewinnt. Und dadurch entsteht etwas so Neues und Eigenartiges, daß es nicht bedeutungslos ist für den, der in abstracto oder sonstwie schon die gestalteten Inhalte kennt. Ein sozialer Roman oder ein soziales Drama ist doch nicht ein Stück Nationalökonomie, sondern die in Schilderung oder Handlung umgesetzte Darlegung sozialer Verhältnisse erfährt eine Gestaltung zum Gefühlserleben, und indem sie diese Gestaltung erfährt, gewinnt sie eine ganz bestimmte Form des

[1]) Außerdem gab es doch Blütezeiten der Kunst, wo ein stoffliches Interesse in diesem Sinne ganz unmöglich war; so wandelte die kirchliche Kunst immer nur die gleichen allgemein bekannten Themen ab.

Seins, die ihr nur die Kunst zu verleihen vermag. Das was in der Erscheinung jedes Gebildes an Gefühlsmöglichkeit steckt, diese Schicht an ihm offenbart die Kunst, und sie kann dies nur durch ihre Gestaltung, dadurch, daß das betreffende Gebilde eben Kunstgebilde wird. Also dieser Einwand scheint jedenfalls nicht durchschlagend; schwerer wiegt der zweite, der sich grundsätzlich gegen den Gefühlscharakter wendet[1]). Aber hier liegt nun eine Verkennung des Wesens der Kunst vor: daß sie klare und reine Anschauungen zu entwickeln vermag, das soll in keiner Weise bestritten werden, aber die Frage ist nun die, ob die Gestaltung ihren Zweck in dieser Durchleuchtung der Anschauungen findet, oder ob sie als Mittel jenem Gefühlserleben dient. Wenn man sagt, begriffliche Erkenntnis entwachse der Wissenschaft, anschauliche der Kunst, so vereinen sich diese beiden Kulturgebiete in der gleichen Grundaufgabe der Erkenntnisgewinnung; und nur das Material ist verschieden, die Absicht, das Wollen, das nämliche. Oder anders ausgedrückt: die Kunst würde dadurch zu einer ganz bestimmten Wissenschaft, nämlich zur Wissenschaft vom Anschaulichen, und damit eingereiht in das System der Wissenschaft. Ihr Wert wäre Erkenntniswert, Einsichtsertrag; wohl würde damit eine Seite der Welt gewonnen, aber eben wissenschaftlich gewonnen, ähnlich wie Psychologie und Naturwissenschaft auch verschiedene Seiten der Welt erobern, aber gemeinsam in der Absicht der Wissenschaft. Also gerade diese Auffassung vernichtet vollständig das Eigenrecht der Kunst als Kunst. Und ist denn Klärung der Anschauung immer Kunstgestaltung? Kann ich denn nicht etwa als Historiker mir die Gestalt Napoleons in allen ihren Zügen, ihrem Charakter und ihren Taten vorführen, ohne daß diese Vorführung ein Kunstwerk wird? Aber als Historiker nehme ich von dieser Gestalt alles Erkennbare, als Künstler alles Fühlbare; und das lenkt die Darstellung in diesen beiden Fällen. Szenen, wie sie Arno Holz und

[1]) Vgl. dazu die Ausführungen in § 2 des ersten Abschnitts, die sich mit der Fiedlerschen Lehre beschäftigen.



Johannes Schlaf in ihrer »Familie Selicke« bringen, sind sicherlich anschaulich, aber ebenso langweilig und leer, innerlich arm und kahl: man denke nur etwa an das Ende des ersten Aufzuges. Ein Meister wie Rodin widerspricht mit der Kühnheit seiner Überschneidungen und Ausladungen sicherlich dieser Gestaltung auf Anschauung, aber nur dogmatische Voreingenommenheit kann seinen Werken — die von einer unglaublichen Lebensintensität erfüllt sind — den Kunstcharakter rauben wollen. Moritz Geiger[1]) hat überzeugend ausgeführt, daß Gegenstände, die in ihrem Gegebensein eine gewisse »Fülle« zeigen, genossen werden können, auch dort, »wo von eigentlich sinnlicher Anschauung keine Rede sein kann«. Da nun anschaulich gegebene Gegenstände an sich eine bestimmte Fülle aufweisen, die dem bloß Gemeinten oder bloß Gedachten nicht zukommt[2]), ist es unschwer einzusehen, wie wichtig das Problem der Anschauung für das allgemeine Gestaltungsproblem der Kunst wird. Denn gerade dadurch entwickelt die Kunst ihre Gegebenheiten in der Richtung auf das Gefühl; und dieser Aufgabe dient die »Anschaulichkeit«, nur darf man sie dann nicht lediglich in dem engen und geradezu abstrakten Sinn verstehen, den ihr bisweilen Fiedler, Hildebrand oder auch Cornelius unterlegen. Und gerade die Gefühlsseite der Welt erschließt sich in der Kunst: der Gefühlsertrag aller möglichen Gebilde; ihr Gefühlston; ihre Gefühlsbedeutung. Das Heldenmäßige und das Anmutige, das Liebliche und das Gemeine, der hastende und der zögernde Rhythmus, das ungebundene und das beherrschte Spiel von Linien, sie entschleiern sich alle im Ge-

---

[1]) Moritz Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses; Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung I, 2, S. 602 ff.

[2]) Es ist dies eine Lehre, die Franz Brentano seit Jahrzehnten verficht: er fordert »Reichtum« des ästhetischen Gegenstandes, und diesen Reichtum zeigt die Anschauung gegenüber dem begrifflichen Vorstellen. — Im übrigen offenbart die moderne Poetik immer mehr, welch große Rolle dem »Unanschaulichen« in der Dichtung zufällt, so daß jedenfalls »Anschaulichkeit« nicht einzige und letzte Bedingung aller Kunst sein kann.

fühl[1]). Aber dieses Gefühlserleben soll nun dem dritten Einwand zufolge nichts anderes sein als ästhetisches Verhalten, und dieser Einwand erheischt die ausführlichste Antwort, denn er rollt die ganze Frage von Kunst und Ästhetik auf, die uns noch vielfach beschäftigen wird, und in deren Tiefen wir uns nur allmählich den Weg bahnen können. Zweifellos darf dieses Problem aber nicht so verstanden werden, als ob die Gestaltung des Kunstwerkes immer letzthin durch das Ästhetische bestimmt wäre. So ist doch schon das Problem der Ähnlichkeit bei einem Porträt sicherlich kein ästhetisches, und trotzdem wird dadurch wesentlich die gesamte Darstellung beeinflußt. Und ganz das gleiche gilt von zahlreichen Problemen der monumentalen und historischen Malerei. Allerdings ist da ein Einwand möglich: all diese Faktoren sollen nicht positiv, sondern nur negativ in Betracht kommen. Diese Ansicht vertritt in ähnlicher Form Theodor Lipps. Wäre ein Porträt nicht ähnlich, oder die sozialen Schilderungen in einem Roman naturwidrig, die Handlungsweise der Gestalten in einem Drama psychologisch unmöglich, so würde die in diesen Mängeln begründete Unlust das Aufkeimen der ästhetischen Freude stören oder ganz verhindern. Nur, insoweit als hier Hemmungen entstehen können, kommen diese Faktoren überhaupt in Betracht, nicht aber in sich. Sie bestimmen demnach zwar die Gestaltung des Kunstwerkes, aber diese Gestaltung ist letzthin doch eine ästhetische; denn lediglich in Rücksichtnahme auf das hemmungsfreie ästhetische Erleben erfolgt die künstlerische Verarbeitung jener

[1]) Daß gerade Künstler und Künstlerkreisen Nahestehende zu dieser Negation des Gefühls und einseitiger Betonung der Anschauung verführt werden, hat wohl folgenden Grund: das Formproblem — die eigentlich künstlerische Arbeit — geht auf die »Fülle«, auf den »Reichtum«, um Schaffung dieser Gegebenheitsweise handelt es sich. Nicht das Gefühl wird gestaltet, sondern die dasselbe veranlassenden objektiven Grundlagen. Ihnen gilt das Hauptaugenmerk des Künstlers. Es ist ganz das gleiche wie bei der anscheinend merkwürdigen Tatsache, daß die meisten Künstler radikale Formalisten sind, auch wenn ihre eigenen Werke beredt widersprechen. Die Form ist eben das, um das sie ringen; das andere kommt »von selbst«, wenn sie nur wirkliche Künstler sind.

außerästhetischen Probleme. Sehr viel Richtiges liegt zweifellos in diesem Einwand: in den Strom des ästhetischen Erlebens kann Außerästhetisches eingehen, ohne diesen Strom abzuleiten oder sein Wasser zu trüben. Aber kommt nun dieses Außerästhetische wirklich nur negativ in Betracht? Dabei handeln wir hier nicht von jenem Außerästhetischen, das etwa nur für den Aufbau des ästhetischen Gegenstandes notwendig scheint, sondern von dem, das zur Wirkung des Kunstgebildes wesenhaft gehört. So kann doch Porträtähnlichkeit als positiver Darstellungswert im Kunstwerk beabsichtigt sein; und ist nicht das wache, lebendige Erinnern an den Helden im Monumentalwerk ein ebenso positiver und gewollter Wert? Zwei Werke können ästhetisch vollständig gleich sein, und doch verdient das eine den Vorzug vor dem anderen, weil es etwa die Gestalt Kaiser Josephs II. zu überzeugendstem, ergreifendstem Ausdruck bringt, während das andere aus dem großen, schlichten Volkskaiser einen sagenhaften, antiken Helden macht, der mit seinem Wesen gar nichts zu tun hat. Sicherlich sind das in sich keine ästhetischen Werte, aber es sind positive Werte, die den betreffenden Kunstwerken zukommen, und wichtige Gestaltungsergebnisse. Und die sozialen Schilderungen in einem Roman haben als solche Bedeutung und erwecken darum Freude, weil sich in ihnen eine ganze Zeit, ein ganzes Volk widerspiegeln kann. Und wenn sich uns im Drama tiefste und verschwiegenste Seiten der Menschenseele enthüllen und wir erhebend und schaudernd und doch innig beglückt erfassen, was Menschsein heißt, welche Abgründe vielleicht in uns selbst dräuen, so ist diese Entschleierung letzten Menschentums und diese Einsicht in vorher dunkle, verworrene Gebiete, die der Strahl des Dichters in sonnigem Lichte offenbart, ein positiver Kunstwert, etwas, das die Bedeutung eines Kunstwerkes ebenso begründet, wie sein ästhetischer Ertrag. Und daß all diese Werte — es ließen sich noch andere, nicht minder wichtige anführen, und wir werden auch nicht ermangeln, in breiter, ausführlicher Darstellung von ihnen zu

handeln — in gefühlsmäßiger Weise durch die Kunst zum Erleben kommen, dadurch, daß sie in ihr ihre gefühlsmäßige Ausprägung gefunden haben, das haben wir bei unserer Kunstbestimmung im Sinn, und schon darum scheint uns ihre einseitige Festlegung auf die ästhetische Wertschichtung zu eng und völlig irreführend. Es ist durchaus nicht so, daß zwei Dramen, von denen das eine eine frivole und lächerliche Weltanschauung kündet, während das andere wundervolle Einsichten offenbart in ein abgrundtiefes, von schwersten Sehnsüchten erfaßtes und von gewaltigen Gedanken getragenes Welterleben, nur darin sich unterscheiden, daß das erste wegen gewisser Hemmungen nicht restlos ästhetisch genossen werden kann, während dieser Genuß bei dem anderen vollständig glückt, sondern die Verachtung dieser niedrigen Weltanschauung und die reine Freude an jener hohen sind Folgen negativer und positiver Werte, die dem Werke zuzurechnen sind, nicht von ihm losgelöst werden dürfen, aus seiner Darstellung erwachsen und hervorgehen.

§ 8.

Auf dieses Moment der Darstellung, das mit dem Kunstcharakter wesenhaft verbunden scheint, wollen wir noch einmal durch die Erörterung eines Beispiels zu sprechen kommen. Wir achten dabei auf zwei Photographien[1]), von denen die eine einen Teich mit Gänsen zeigt, an dessen Ufern ein Haus, Bäume und ein Tordurchgang zu sehen sind, während die zweite einen Ausschnitt aus diesem größeren Ganzen darbietet. Fragt man nun, ob Photographien ästhetisches Genießen auslösen können, so muß diese Frage unbedingt bejaht werden; und wenn vielleicht manche der einen oder der anderen der hier gezeigten Photographien oder auch beiden ästhetische Eignung absprechen wollen, so werden sie ja wohl andere Photographien kennen oder wenigstens sich solche vorzustellen vermögen, denen diese Qualitäten nicht

[1]) Siehe die Abbildungen auf den Tafeln IV und V.

Tafel IV.



Photographie von Marie Winterstein.

Gänse.

Tafel V.



Photographie von Marie Winterstein.

Gänse.

abgehen. Aber bei gewöhnlichen Photographien kommt das Ästhetische nicht durch die Darstellung zustande, die ja nur ein mechanischer Prozeß der Wiedergabe ist, sondern das Dargestellte muß ästhetische Eigenschaften besitzen, und es wird wegen dieser Eigenschaften photographiert. Die Leistung kann also nicht in der Herstellung, sondern muß in der Auswahl bestehen. Es ist gleichsam Ästhetisches oder sonstwie Fesselndes da, und dieses wird vom photographischen Apparat eingefangen und verewigt. Und man sieht im allgemeinen leicht dem betreffenden Blatt seinen photographischen Charakter an, seine Gegebenheitsweise ist eine andere als etwa bei den verschiedenen graphischen Verfahren. Von einer künstlerischen Leistung kann jedoch erst gesprochen werden, wenn durch gewisse Behandlungsweisen persönliche Momente im Herstellungsprozeß in Anwendung kommen, die eine Steigerung der Wirkungsmöglichkeiten bedingen. Und diese gestaltende Umsetzung liegt so offenkundig in dem Werk, wie die platte Übernahme der natürlichen Zufälligkeiten in der Photographie. Es ist also eine ganz andere Frage, ob Photographien ästhetischer Wert zukommen kann, und ob sie als Kunst anzusehen sind. Und wenn wir nun unsere beiden Photographien darauf prüfen, warum es gestattet ist, die zweite eher als »Kunst« anzusprechen als die erste, so scheint ja die Antwort nicht schwer: die erste zeigt ein Stück Natur in einem ungeordneten, willkürlichen Ausschnitt. Interessantes und Uninteressantes mengt sich in unruhiger Fülle. Nichts ist geeint, alles verworren und unklar. Wohl klingen vielleicht einzelne schöne Motive an: die Bauernhütte etwa in ihrer schlichten, breiten, behaglichen Einfachheit mit dem verästelten, verzweigten Baum an der Seite, oder der romantisch geschwungene Torbogen, der in seiner Verfallenheit einer abbröckelnden Ruine ähnelt; oder auch die fröhlichen Gänse, die sich so lustig im Wasser widerspiegeln. Aber all dieses Gefallen und Mißfallen ist von der Darstellung gänzlich unabhängig. Die Dinge gefallen so, wie sie in Wirklichkeit gefallen würden, und sie mißfallen, so wie sie

in Wirklichkeit mißfallen würden. Die photographischen Gebilde glätten zwar manche Härten der Natur, dafür fehlt ihnen wieder ihre Intensität; oft dienen sie nur als Erinnerungsstützen für Wirkliches oder als Hinweise darauf. Erst das zweite Bild schafft bewußt eine Einheit der Bildgestaltung. Hier liegt die Versuchung ferner, die einzelnen Gegenstände als Naturgegenstände zu erfassen, sondern die harmonische Einheit der Bilderscheinung wird genossen. Das Ganze wirkt klar und durchsichtig komponiert. Geschlossene Massen und freie Flächen erscheinen gegeneinander wohltuend ausbalanciert. Alles Uninteressante ist getilgt, alles Unnötige durch den geschickten Ausschnitt weggelassen. Ein einziges Problem gelangt zum Ausdruck, dafür aber zu einem gedrängteren, schlagenderen, eindringlicheren. Eine wesentliche Wirkungssteigerung ist erreicht; und diese Steigerung verdanken wir allein der Darstellung. Und deswegen ist es uns gestattet, wenigstens in einem gewissen Grade hier von Kunst zu sprechen. Ich sage: in einem gewissen Grade. Denn nur bis zu einer gewissen und recht beschränkten Grenze schafft die photographische Darstellung Werte; in der Hauptsache entnimmt sie ihre Werte der Natur und steigert lediglich ihre Wirkung. Dies tut ja auch häufig die Kunst, aber dann führt sie — wenn sie über realistische Enge herausgreift — ganz anders den Künstler ins Treffen. Bei einem einfachen Landschaftsbild mag ja vielleicht alles Wesentliche bereits in der Natur gegeben sein, und das Bild hält nur einen bestimmten Ausschnitt fest und unterstreicht bestimmte Wirkungen. Aber diese Bildumsetzung ist hier keine wesentlich mechanische, sondern eine bis in die letzte Einzelheit vom Künstler abhängige, und das merkt und fühlt man ihr gewöhnlich auch an. Tritt jedoch der Künstler völlig zurück, dann entsteht leicht der Eindruck des Photographischen. Aber man kann anderseits dem Bild die warme Liebe ansehen, mit der alle Züge wiedergegeben sind, oder die leidenschaftliche Energie und den Wahrheitseifer, mit dem die Struktur des Ganzen erfaßt ist; oder auch die gesamte An-

ordnung und Durchführung sind schon so gestaltet, daß der Kunstcharakter deutlich sich offenbart. Es ist wahrlich kein Zufall, daß impressionistische Bilder, die stärkste Naturnähe anstreben, die Darstellung sehr betonen: das wilde Temperament des Künstlers, den Schmiß, den Elan, die Intensität der Arbeit usw. Diese — sagen wir subjektive — Akzentuierung des Künstlerischen erübrigt sich, wo die objektive Komposition — Gliederung, Farbenwahl, rhythmischer Aufbau usw. — das Kunstsein schon fraglos umspannt. Man vergleiche etwa in dieser Hinsicht Max Liebermann mit Hans v. Marées, Corinth mit Hodler, den späten Monet und den reifen Cézanne. Oder, um nun ein ganz anderes Beispiel zu wählen, richten wir unser Augenmerk auf den toten Christus, wie ihn uns Mantegna[1]) gemalt hat. Die Freude, die wir an diesem Bilde haben, hängt doch gewiß nur in sehr geringem Grade davon ab, daß dieser Gegenstand als solcher erfreulich wäre; er ist dies zweifellos nicht. Auch daß es sich hier um eine Beweinung Christi handelt, kommt positiv kaum in Betracht; denn es wirkt eher ärgerlich und verstimmend, oder wenigstens erstaunlich, mit welch weitestgehender Gleichgültigkeit das Religiöse an diesem Motiv behandelt ist; die Hauptsache liegt ganz anderswo: das Können des Künstlers, die hohe Kunst der Perspektive soll bewundert werden, durchaus nicht etwa das von diesem Können losgelöste Darstellungsergebnis. Daher rührt die komplizierte, verkürzte Stellung des Aktes, deren glanzvolle Lösung Freude und Beifall gebieterisch fordert. Wo findet sich nun hier aber das Gefühlserleben, auf das — unserer Bestimmung zufolge — jede künstlerische Darstellung dringt: es ist die Freude an der gelungenen Darstellung; die Freude an dem Können; die Freude,

---

[1]) Siehe die Abbildung auf Tafel VI und vergleiche die Ausführungen bei Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien I; München 1908, S. 180 ff. Eine interessante Analogie bietet der 1874 gemalte tote Christus von Wilhelm Trübner im Leiblsaal der Neuen Pinakothek zu München. W. Hausenstein stellt in seinem Werke »Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker« (München 1913, S. 408 f.) neben das Mantegnabild den toten Christus Trübners aus der Mannheimer Kunsthalle.

mit welcher Intensität oder Bravour ein Stück Leben oder Natur erfaßt sind. Nun ist natürlich diese Freude kein rein ästhetischer Zustand; denn sie fußt auf einem Wissen und auf einem Vergleichen. Julius Schultz[1]) will ganz im allgemeinen — was sicherlich übertrieben ist — die Freude an den Werken der Porträtkunst und der Landschafterei auf die Bewunderung des künstlerischen Könnens zurückführen. Und dieses Können soll sich in der packenden Naturwiedergabe zeigen. So weit dürfen wir nicht gehen: die Stimmung einer Landschaft, das Psychologische eines Porträts scheiden doch keineswegs aus und sind doch nicht nur Mittel, an ihnen die Güte der Darstellung zu messen. Hier ist eine Erlebensweise, die einem bestimmten Typus von Kunstwerken entspricht, ungebührlich verallgemeinert; sie hat sich zu einer ständigen Einstellung verdichtet, die dann nicht mehr dem Wesen der anderen Kunstwerke gerecht wird, die nicht auf diese Einstellung hinzielen. Was aber nun jene Bewunderung anlangt, so gilt sie nicht irgendeinem abstrakten und mühselig erschlossenen Können, sondern dieses erscheint ausgeprägt in der Gegebenheit des Kunstwerkes; es ist in ihm, wie die Wehmut in einer Herbstlandschaft. Dieser Wert pervertiert aber in Unwert, wo Virtuosenmätzchen auftauchen, also die eitle, hohle aber prätentiöse Selbstdarstellung des Künstlers, die um so peinlicher wirkt, wenn der Künstler der Sache immer losgelöster gegenübersteht und nur sich selbstgefällig in den Vordergrund drängt. Manche Schauspieler benützen ihre Rollen, nur um ihre eigenen Künste zu entfalten; wenn an der betreffenden Rolle nicht viel liegt, so berührt auch dieses Hervortreten nicht weiter störend; sie gibt nur den Anlaß, der dem Schauspieler das Aufweisen seiner Sprachbeherrschung und Mimik gestattet. Wo es sich aber um eine ernste, wichtige Gestalt handelt, da wird eine derartige Spielart als ungehörig empfunden, die nicht dem Darstellungsproblem des Kunstwerkes dient, sondern dieses

[1]) Julius Schultz, Naturschönheit und Kunstgenuß; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VI, 2, S. 237 ff.

Tafel VI.



Nach Photographie

Mantegna, Christus (Brera, Mailand).

vergewaltigt zugunsten der Selbstdarstellung[1]). Sie ist häufig berechtigt im Tanz, wo der schöne Körper in seiner Anmut und Grazie, Kraft und Gewandtheit zu uns spricht, sei es in naiver Unschuld, sei es in stolzer Bewußtheit eigenen Wertes; aber wo ernstere Pantomime dem reinen Tanz sich vermengt, da rückt sofort ihre Darstellung vor: die Unterordnung der Person unter das Gestaltungsproblem der kultischen Handlung oder der Trauerfeier. Und wenn wir die Selbstdarstellung weiter verfolgen, so gelangen wir über Kleidung und Körperschmuck — die zur rückläufigen Betrachtung primitiver Zustände einladen — bis zu den Künsteleien der Spezialitätenbühnen. So gestattet denn unsere Bestimmung der Kunst dieses differentielle Abwandeln objektiver Gegebenheiten und subjektiver Verhaltungsweisen; und gerade da steckt wohl ein wichtiger Vorteil, weil wir damit freikommen von starren, lebensfeindlichen Formeln und uns der vielseitigen Verzweigung und Verästelung der Wirklichkeit anzunähern vermögen. Allerdings dräut da eine neue Schwierigkeit: wo sind denn die Grenzen der Kunst? Scheint nicht unsere Bestimmung alle Grenzen so zu verwischen, daß Nahes und Fernes, Freundliches und Feindliches ineinanderfließt und durcheinanderflutet? Hat nicht das Bestreben, das Reich der Kunst möglichst weit zu ziehen, das Reich zerstört und aufgelöst, weil allenthalben Fremdes in dieses Reich eindringt? Was die Kunst an Breite gewonnen hat, das verliert sie an Eigenart und Selbständigkeit. Sie mündet in die Zirkusspäße des dummen August, in die Schauerdramen des Kinematographen, in die Seiltänzereien von Akrobaten und in Raubtierdressuren waghalsiger Bestienbändiger. Aber sind denn diese Folgerungen wirklich so erschreckend? Ist es vielleicht nicht wahr, daß die Kunst in fließenden, allmählichen Übergängen in diese Niederungen herabsinkt, die alle — mehr

[1]) Dabei meine ich aber durchaus nicht, echte Schauspielkunst bestehe im restlosen Preisgeben der eigenen Persönlichkeit in der Rolle; das geschieht ebensowenig, als etwa Manet sich selbst aufgegeben hat im Malen der Erschießung des Kaisers Max.

oder minder — noch ein letzter Schimmer von Kunst vergoldet? Die Wirklichkeit trennt hier nicht scharf, und so dürfen auch wir nicht ängstlich und pedantisch scheiden, denn sonst verstellen wir uns alle Wege des Verständnisses[1]). Sollen wir aber wirklich von Kunst sprechen, wenn eine Löwenbändigerin ihr Haupt in den Rachen eines Löwen steckt, oder ein Seiltänzer auf einem ganz hoch gespannten Draht weit über den Köpfen der Zuschauer auf seiner schwankenden Bahn dahinbalanciert? Hier liegt doch auch nach unserer Bestimmung kein genügend begründeter Anlaß vor, diesen Vorführungen den Ehrennamen der Kunst zuzuteilen. Denn die Gefahr im Löwenkäfig ist in keiner Weise dargestellt, sondern einfach vorhanden. Die Kunst beginnt erst dann, wenn durch gewandte Darstellung der Anschein dieser Gefahr erhöht und gesteigert wird; dadurch wird der Tierbändiger zum Schauspieler. Aber die Absicht der Darstellung würde doch gründlich mißverstanden, wollte man das Schauspieltalent des Bändigers in den Brennpunkt der Beachtung stellen und nicht die angstdurchsetzte Freude an dem Mut. Der wirkliche Mut macht hier gruseln und erschauern, er peitscht die Nerven auf, nicht der dargestellte. Und auch der Seiltänzer wird erst zum Künstler, wenn er durch Bewegungen und Mimik das Gefahrdrohende seiner Lage zum Ausdruck bringt, in die Erscheinung umsetzt: peinlich genau überprüft er vielleicht das schon früher festgespannte und gesicherte Seil; er setzt zagend an und kehrt noch einmal zurück, um die Spannung zu erhitzen; er steigert die schwankenden Bewegungen und lächelt krampfhaft dazu usw. Und insoweit betätigt er sich als »Künstler«, nicht aber, weil er auf einem Draht läuft. Ist denn aber nicht diese letztere Tätigkeit auch eine, die durch Darstellung ein gefühlsmäßiges Erleben weckt und somit unter den Begriff der Kunst fällt? Dann stellt doch aber auch das sich bäumende Pferd dar,

---

[1]) Vgl. meine Abhandlung über »außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VII, 4, S. 619—651.



das als Ausdruck erhöhtester, wildester, ungebändigtester Kraftfülle ein sehr starkes Gefühlsverhalten wecken kann, oder der sterbende Kranke, in dessen müden, langsamen, schweren Bewegungen das Leben verglimmt. Aber es ist selbstverständlich ein Mißbrauch, da von Darstellung sprechen zu wollen, wo gewöhnlicher Wirklichkeitszusammenhang vorliegt, und nicht durch die Darstellung eine andere Wirklichkeitsschicht geschaffen wird. Der Seiltänzer stellt gar nichts dar: es ist einfach ein wirklicher Seiltänzer, der über ein wirkliches Seil geht. Und dieses Gehen ist sehr schwierig und gefahrvoll. Der Zuschauer kann sich nun an der Überwindung dieser Schwierigkeit und Gefahr freuen; das ist der ganze Tatbestand. Darstellung tritt jedoch erst auf, wenn eben diese Schwierigkeit und Gefahr gestaltet werden; es ist gar nicht so schwierig und gefährlich, aber durch die Gestaltung wird ein derartiger Anschein geweckt und einem intensiveren Gefühlserleben zugeführt. Ähnliches gilt — wie leicht ersichtlich — von der Architektur; es werden doch nicht ihre Steine und Ziegel dargestellt, die sind einfach da. Dargestellt wird das tektonische Leben dieses Materials, das ist nicht vorher da, sondern erwächst erst in und durch die Darstellung; und dargestellt wird der Wohlklang der Proportionen sowie die beabsichtigte Raumwirkung. Also wenn wir auch ohne weiteres einräumen, daß unsere Kunstbestimmung geflissentlich nicht haarscharfe Grenzen zieht, so geben wir doch keineswegs zu, daß sie schlechterdings alle Grenzen verflüchtigt und aufhebt. Wir zeigten gerade, wie durch das Wesensmerkmal der Darstellung Schlagbäume aufgerichtet werden, und gleiches läßt sich nun aus dem Merkmal des Wertes ableiten; denn nicht alles nur irgendwie Mögliche soll in der Kunst durch Darstellung oder in der Darstellung zum gefühlsmäßigen Erleben gelangen, sondern eben Wertvolles; und Wertlosigkeit hebt den Kunstcharakter auf, ebenso wie in ähnlichem Sinne den Wissenschaftscharakter. Wenn jemand einen großen Haufen banalster Erkenntnisse zusammenträgt, so ist das nicht Wissenschaft, wenn auch Wissenschaft auf

Erkennen abzielt, aber jedoch nur auf ein in irgendeiner Richtung wertvolles Erkennen. Und gleiches gilt von der Kunst: wenn der Virtuose — um zu dem bereits einmal gegebenen Beispiel zurückzukehren — mit all seiner Darstellung, mit all seinen Mätzchen und Mittelchen nur seine niedrige Eitelkeit demonstriert, die hilflos vor dem musikalischen Gehalt einer schlichten Sonate kapituliert, dafür sich aber in Teufelstrillern, haarsträubenden Schwierigkeiten, atemberaubenden Läufen und schnellsten Tempi nicht genug tun kann, so werden wir nicht von Kunst, sondern von Künstelei sprechen, ähnlich wie bei Gedichten, die lediglich durch absonderliches Versmaß oder bizarre Reimverschlingung wirken wollen. Warum erscheint aber der Christus von Mantegna noch als Kunst? Einen Einschlag jener Künstelei wird man nicht in Abrede stellen dürfen, aber es handelt sich doch nicht um die eben beschriebene Sinnlosigkeit, die überaus minderwertig ist, sondern um einen ungeheuren, unerbittlichen, sachlichen Ernst, mit dem ein bedeutendes Darstellungsproblem bewältigt ist[1]). Auch der Virtuose kann sein Können einer unglaublichen Disziplin verdanken, aber dieses Können erscheint letzten Grundes unnütz und vergeudet, denn es stellt sich nicht in den Dienst irgendwie bedeutsamer Zwecke. Und so entscheidet hier der Wertgesichtspunkt. Auch er läßt fließende Grenzen offen; dann man kann unmöglich einen festen mathematischen Wertgrad aufstellen, über dem die Kunst anfängt, und unter dem sie aufhört. Man wird in einzelnen Fragen sicherlich zweifelhaft sein, ob es sich nur um einen Virtuosen oder noch um einen Künstler handelt; aber deswegen sind doch auch hier nicht alle Grenzen verwischt und aufgehoben, nur das Formelhaft-Harte und Gepreßte scheint von ihnen genommen. So dürfen wir denn vielleicht hoffen, durch diese Erörterungen unsere Bestimmung der Kunst vertieft und gesichert zu haben.

[1]) Näher dem Virtuosistischen steht schon das auf Tafel VII gezeigte Bild des Ungarn János Pentelei Molnár, das im vorigen Jahre auf der internationalen Ausstellung zu München hing.



Tafel VII.



Aus »Deutsche Kunst und Dekoration«;
Verlag Hofrat Alexander Koch zu Darmstadt.

János Pentelei Molnár, »Gläser«.

§ 9.

Kant hat einmal in der »Kritik der Urteilskraft« gesagt, Naturschönheit sei ein schönes Gebilde, Kunst sei die schöne Darstellung eines Gebildes. Und diese Ansicht läßt sich unmittelbar in unseren Gedankenkreis einfügen, der ja daran festhält, daß der künstlerische Wert aus und in der Darstellung erwächst. Allerdings vertreten wir die Ansicht, daß ein Kunstwerk ein sehr differenziertes Werturteil verlangt, und daß es mehr als oberflächlich ist, mit einem glatten »schön« oder »häßlich« sich zu begnügen. Wie sollen wir denn damit etwa dem »Erdgeist« von Wedekind nach seinen guten und schlechten Seiten beikommen? Oder denken wir z. B. an einen der zahlreichen, mit vollendeter Meisterschaft ausgeführten, aber höchst pornographischen japanischen Holzschnitte. Da liegt technisch eine künstlerische Leistung ersten Ranges vor, an der wir uns mit Recht freuen, ja, die wir bewundernd anstaunen können. Ebenso vermögen wir den erlesenen ästhetischen Reiz der duftigen Linienführung, der raffinierten Farbenharmonie und der rhythmisch fesselnden Flächenfüllung zu genießen. Was uns abstößt, ist der ethische Unwert: die dargestellte Obszönität. Es gibt viele Zeichnungen von Pascin, denen die eben genannten Vorzüge eignen, aber auch der eben gerügte Mangel; mit einem einfachen Urteil kommt man da nicht aus. Oder denken wir an einen Roman, der ausgezeichnet komponiert ist, alle Situationen zu klarster Ausprägung bringt und sie der kostbaren Hülle einer ungemein gepflegten und beherrschten Sprache entsteigen läßt, dessen Betonungsakzente aber in moralischer Hinsicht wesentlich den unseren widersprechen, so haben wir die gleiche, dreifache Wertschichtung. Aber anderseits können wir wieder mit der sittlichen Lebensanschauung eines Werkes vollkommen harmonieren, und es versagt in ästhetischer oder technischer Richtung. Noch interessanter sind die Fälle, wo Wertung der Darstellung und des Ästhetischen auseinandergehen; und diese Fälle treten

sehr häufig auf: so zeigt sich bei der bereits besprochenen Virtuosenkunst diese Wertspaltung, wobei einer glänzenden Darstellung nur ein sehr geringfügiger ästhetischer Ertrag entspricht. Nun kommt es auch sicher vor, daß starke ästhetische Eindrücke bei sehr bescheidener Gestaltungsleistung gegeben sein können, aber dies gilt doch nur innerhalb gewisser Schranken, da bei größeren Darstellungsmängeln auch das ergiebigste ästhetische Motiv nicht zu dem ihm gemäßen Ausdruck gelangt. Man kann es zwar ahnen, aber nicht voll genießen. Jedes Kunstwerk hat als Kunstwerk — abgesehen von jeder anderen Wertbetrachtung — den Wert der Leistung; aber mit diesem Wert allein könnte der Kunst keine auch nur halbwegs genügende Rechtfertigung erwachsen für ihre hohe Kulturstellung; dazu müssen die Werte herangezogen werden, die aus der Darstellung herfließen, auf ihrem Gelingen sich aufbauen: und dies sind — wie wir bereits wissen — Werte verschiedenster Art, die als auf ein Gefühlserleben hin gestaltete Kunstcharakter gewinnen.

Was jedoch nun den ästhetischen Wert anlangt, so wird er neben anderen Werten durch die Kunst vermittelt; aber ihm gebührt eine besondere Vorzugstellung; denn seine Beziehung zur Kunst ist eine ungemein feste und innige. Die Vorzugstellung kann nun meiner Ansicht nach nicht aus der Tatsache abgeleitet werden, daß eine reiche Fülle von Kunstwerken letzten Endes auf die Realisierung ästhetischen Wertverhaltens hinzielen; denn dagegen kann der Einwand erhoben werden, daß doch ebenfalls zahlreiche Kunstwerke ihrer wesentlichsten Absicht nach auf die Erweckung anderer Wertbestände angelegt sind. Und eine quantitative Messung, ob die Menge der vorwiegend ästhetischen Kunstwerke größer ist als jene, die dies nicht sind, kann doch keine befriedigende Entscheidung herbeiführen; denn wer ist in der Lage, diese Zählung vorzunehmen? und selbst — das Gelingen dieser Zählung vorausgesetzt — ist trotzdem nichts bewiesen; denn es käme bestenfalls heraus, daß ästhetische Werte in die Kunst häufiger eingehen als andere. Mehr Aussicht

auf Erfolg hat eine Beweisführung, die den qualitativen Gesichtspunkt in den Vordergrund rückt: ob nämlich dem Kunstgenuß in ästhetischer Hinsicht vor dem Naturgenuß wichtige Vorteile zukommen; und dieser Untersuchung wollen wir das vierte und fünfte Kapitel des Buches widmen. Aber noch in einer anderen Richtung — und sie scheint mir die eigentlich entscheidende — läßt sich der Beweis für die Vorzugstellung der ästhetischen Werte in der Kunst führen: es gibt zweifellos Kunst ohne religiöse Werte, ohne ethischen Ertrag usw.; gibt es aber auch Kunst, die dem Ästhetischen völlig fernsteht, oder gehört diese Beziehung zum Ästhetischen unlöslich zur Kunst? Das ist nun eine ganz andere Frage als die, ob die Kunst sich im ästhetischen Erleben erschöpft, ob die Kunstwerke nichts anderes als ästhetische Reize oder ästhetische Wertgebilde darstellen; denn daß diese Frage zu verneinen ist, darüber kann wohl jetzt kein Zweifel mehr bestehen, wenn es auch manchem schwer fallen mag, diesen althergebrachten Glauben nunmehr aufgeben oder doch wenigstens berichtigen zu müssen. Aber wenn auch das Kunstwerk nicht im Ästhetischen aufgeht, wenn sein komplexer Wert auch keineswegs nur ein ästhetischer ist, so kann ihm doch vielleicht als eines seiner Wesensmerkmale das Ästhetische zugesprochen werden. Wie nehmen wir denn unmittelbar Kunstwerke auf? Anschauend, betrachtend, ihrer Erscheinung fühlend zugewandt usw.; und so scheint denn im vorhinein die Einstellung auf das Kunstwerk bereits eine ästhetische. Wir treten doch nicht heran wie an ein Erzeugnis der Wissenschaft oder an ein Geschehen des täglichen Lebens. Zuerst offenbart sich das Kunstwerk unseren fühlenden Sinnen, und das ist doch wohl ästhetisch. Es muß nun keineswegs bei diesem ästhetischen Zustande bleiben: Ethisches, Religiöses oder die Freude an der Darstellung usw. können in den Vordergrund treten, wenn wir tiefer in das Wollen des Kunstwerkes eindringen und seiner Auffassungsforderung nachgeben. Aber der Anhieb ist gleichsam ein ästhetischer. Im Kunstgenuß wird nicht nur — um es noch einmal mit größt-

möglicher Schärfe zu wiederholen — Ästhetisches genossen; das Kunstwerk beabsichtigt auch andere Wirkungen als ästhetische und ist vom Ästhetischen aus keineswegs in seiner Ganzheit zu verstehen, aber es nimmt den Weg durch die ästhetische Betrachtung; und dies ist nun wohl auch der hauptsächlichste Grund, warum sich die bekannte Festnaglung des Künstlerischen auf das Ästhetische so einbürgern und so festwurzeln konnte, und darin besteht auch die eigentümliche Vorzugstellung des Ästhetischen in der Kunst, sowie seine Untrennbarkeit von aller und jeder Kunst. Wollte man nun sagen, das Kunstwerk werde besser, je ästhetischer es sei, so ist dies — allgemein gesprochen — sicher nicht der Fall; aber ebenso falsch wäre es, das Kunstwerk völlig vom Ästhetischen loslösen zu wollen. So drängt denn jetzt alles auf eine Wesensuntersuchung des Ästhetischen hin; und ist diese vollzogen, dann dürfen wir erst vertieftere Klarheit und Einsicht erhoffen. Dazu bedarf es jedoch einer Anleihe aus der Ästhetik; aber wir wollen nur so viel leihen, als für unsere Zwecke unentbehrlich notwendig erscheint.

Drittes Kapitel.

Das ästhetische Erleben.

§ 1.

Wenn über den Tatbestand des ästhetischen Erlebens in der Forschung der Gegenwart schroffste und weitestgehende Meinungsverschiedenheiten bestünden, so wären wir nun in einer mißlichen Lage; denn es könnte uns vorgehalten werden, wir hätten uns für die Bestimmung des Ästhetischen entschieden, oder eine solche entwickelt, die am besten unseren Zielen sich eingliedern läßt. Damit hätten wir von Anfang an alle diejenigen zu Gegnern, welche, auf einer anderen Voraussetzung fußend, unseren gesamten Aufstellungen die Beweiskraft absprechen würden, als beruhend auf einer zu engen oder sonst irgendwie irrtümlichen Definition des Ästhetischen. Nun glauben wir aber vielmehr, daß seit Kant die Grundeigentümlichkeit des Ästhetischen erkannt ist und in immer wieder neuen Variationen in den ästhetischen Schriften auftaucht; wenn weitergehende Abweichungen von dieser Lehre auftreten, so beziehen sie sich weniger auf eine Bezweiflung des Tatbestandes, als auf seine psychologische oder werttheoretische Auslegung; und wenn der Versuch häufig gemacht wird, den Rahmen des Ästhetischen weiter zu spannen, so liegt immer die Erwägung zugrunde, das ganze Reich der Kunst in diese Grenzen einzubeziehen, und daher rührt nun manche Unklarheit und Verworrenheit. Nicht auf Entdeckungen gehen also unsere Ausführungen über das Wesen des ästhetischen Verhaltens aus, sondern auf die möglichst reine und eindeutige Fassung einer bereits altehrwürdigen und klassischen Lehre und auf die zwingende Entwicklung der aus ihr folgenden Konsequenzen.

Falls es eine spezifisch ästhetische Verhaltungsweise gibt, so muß sie immer in Kraft treten, sobald wir ästhetisch gefesselt sind, und anderseits können wir ihr außerhalb des Ästhetischen nicht begegnen. Vielleicht kommen wir am schnellsten ans Ziel, wenn wir die Betrachtungsweisen ausschalten, die sicherlich nicht ästhetischer Natur sind: so etwa die rein praktischen oder sexuellen, die logischen oder ethischen. Verhalte ich mich praktisch, so betrachte ich die Dinge auf ihren Nutzertrag hin, in Beziehung auf mich oder andere, mir freundlich oder feindlich Gegenüberstehende; leiten mich sexuelle Interessen, so entbrennt Begierde nach dem Erreger des sexuellen Zustandes, oder wenn dieser Erreger keine Person, sondern ein lebloser Gegenstand ist — etwa ein laszives Bild oder Buch —, so besteht jedenfalls die Tendenz des entfesselten Begehrens nach Befriedigung; es ist mindestens eine aufkeimende Begierde, wobei wir hier auf die feineren und verhüllteren Seiten der Erotik nicht eingehen. Verhalte ich mich intellektuell, beurteile ich Wahrheit oder Falschheit; verhalte ich mich ethisch, nehme ich zu Güte oder Schlechtigkeit Stellung. Von all diesen Verhaltungsweisen sondert sich nun jene ab, die bei dem genießenden Verweilen empfangener Eindrücke verharrt, ganz hingegeben ist dem Gefühl an den dargebotenen Erscheinungen. Daß es eine derartige Verhaltungsweise gibt, kann wohl nicht in ernsthaften Zweifel gezogen werden; aber ihr ästhetischer Charakter ist durch die bloße Tatsächlichkeit ihres Vorhandenseins noch nicht erwiesen. Aber wir wollen uns vorderhand mit diesem schlichten Vorhandensein begnügen, ohne an dieser Stelle den Versuch anzustellen, die Notwendigkeit eines solchen Verhaltens aus dem System der Philosophie herzuleiten, oder auf Grund der Werttheorie zu zeigen, daß eine bestimmte Wertschichtung nur in dieser Geisteshaltung erfaßt werden kann. Wir weichen hier diesen Untersuchungen aus, weil der Gang ihrer Beweisführungen strittig sein kann, und bleiben bei der gesicherten und allem Streit entrückten Tatsache. Aber zu einer dreifachen Unterscheidung sehen wir uns doch

gezwungen, die ästhetische Einstellung — die Bereitschaft ästhetisch zu erleben — darf nicht mit diesem selbst verwechselt werden[1]). Prinzipiell ist ästhetische Einstellung, von gewissen Ausnahmen abgesehen, fast überall möglich, aber nicht überall verwirklicht sie sich im ästhetischen Erleben: es liegen keine entsprechenden Gegebenheiten vor; und da ist nun die Stelle, wo die ästhetischen Werte verankert ruhen, die im Erleben aufgenommen werden. Ob nun dem Erleben als solchem noch Werte zukommen, abgesehen davon, daß es auf Wertvolles gerichtet ist und Werte in sich aufsaugt, das ist wieder eine andere Frage.

Wir wollen nun mit einem Beispiel beginnen, das Richard Hamann in seiner Ästhetik gibt: »Der Anblick eines Kornfeldes, eines schön gewachsenen Baumes kann auf verschiedene Betrachter ganz verschieden wirken. Ein Bauer, der nach dem Stand der Saaten sieht und in der Aussicht auf die Ernte den Nutzen überschlägt, den es ihm bringt, stellt das Kornfeld hinein in den Zusammenhang seines tätigen, von Arbeit, Sorge und Erfolg erfüllten Lebens, und nicht anders ein Förster das Bild eines prächtig entwickelten Baumes, da seine Freude mit der Berechnung des Nutzwertes eines Waldes und mit dem Erfolge einer durch den Beruf geförderten Fürsorge zusammenhängt.« Es sind demnach praktische Interessen, mit denen Bauer oder Förster an diese Objekte herantreten, Lust und Unlust stellen sich bei ihnen ein, je nachdem diesen praktischen Interessen Genüge geschieht oder nicht. Nun kann aber ein Naturgenießer diese praktischen

---

[1]) Es ist demnach richtig, wenn Heinrich Wirtz in seiner Abhandlung über die »Aktivität im ästhetischen Verhalten« (Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VIII, 4, S. 516 ff.) ästhetische Einstellung und ästhetisches Erleben trennt, aber er geht mit der Erklärung zu weit, daß »zu einem jeden ästhetischen Erleben eine ästhetische Einstellung notwendig ist«. Er sucht sich zwar zu decken, indem er auch eine »unwillkürliche ästhetische Einstellung« annimmt, die durch den ästhetischen Gegenstand selber geschieht, aber er schafft damit unnötige Komplikationen: nicht jedes ästhetische Erleben entquillt einer ästhetischen Einstellung, sondern es vermag auch völlig zu überrumpeln, mich gleichsam von außen zu überfallen.

Interessen ganz ausschalten; er achtet nur auf den Anblick und schwelgt in den Reizen, die die Erscheinung bietet; er ist rein hingegeben der Anschauung. Oder noch ein anderes Beispiel: gesetzt den Fall, es herrsche nächtlich ein großer Brand. Zuerst fassen uns vielleicht Mitleid, Hilfsbereitschaft, dann aber — wenn die ärgste Gefahr beseitigt ist — kann ein Augenblick kommen, wo wir ganz der traurigen, mühseligen Wirklichkeit vergessen, wo wir an das Unglück und seine eventuell entsetzlichen Folgen gar nicht denken, sondern uns lediglich die Größe des Anblicks überwältigt in ihrer ganzen, grausigen, wilden Schönheit, in dem gewaltigen Lohen und Sprühen der Flammen und dem Krachen zusammenbrechender Gebäude, als ob gespenstische Naturkräfte entfesselt wären und jubelnd triumphierten über der Menschen Werk. In diesem Augenblick treten wir gleichsam aus dem gewöhnlichen Leben heraus und genießen lediglich die Eindruckswerte. Und nur noch ein Beispiel: wir stehen vor einem Stilleben, das Spargel, Gemüse, Pfirsiche, Melonen usw. darstellt; der Feinschmecker wird vielleicht nur der Wonnen denken, welche der Genuß dieser Objekte gewährt; ein anderer wird vielleicht ob der sündhaften Verschwendung grollen, was alles die Menschen brauchen, um ihre Geschmacksnerven zu reizen, und der dritte wird wieder nur beim Eindruck verharren und sich etwa der leuchtenden Farbenzusammenstellung freuen, des schimmernden Schmelzes, der die Früchte umspielt, die in ihrer reifen, üppigen Sättigung etwas von der unerschöpflichen Wunderkraft der »Mutter Erde« in sich bergen. Aus diesen ganz einfachen Beispielen, die sich natürlich durch alltägliche Erfahrungen noch hundertfach steigern ließen — aber manche Leser werden wohl jetzt schon ungeduldig sein — haben wir für die Erkenntnis unserer Frage bereits sehr viel gewonnen, denn wir haben schon eine Antwort gefunden, die zwar noch nicht wissenschaftlich formuliert und festgelegt ist, die aber dem vorliegenden Sachverhalte völlig gerecht wird: es besteht ein eigentümlich genießendes Verhalten, das in dem reinen Hingegebensein an die

Eindrücke sich einstellt; und dieses Verhalten wollen wir als das ästhetische bezeichnen. Was gibt uns das Recht dazu? Jedenfalls stehen wir vor einer ganz bestimmten Geisteshaltung, in der eine bestimmte Wertschichtung sich erschließt; der Ausdruckswert der empfangenen Eindrücke. Wollen wir nun eine klare Umgrenzung des Ästhetischen, so empfiehlt es sich, jener Geisteshaltung und dieser Wertgattung allein diesen Namen zu verleihen. Über Benennungen kann natürlich immer gestritten werden, aber darum handelt es sich hier gar nicht, sondern lediglich um die Erkenntnis, daß die eben beschriebenen Gegebenheiten in ihrer Eigenart einer Hervorhebung bedürfen, die sie von anderen trennt und in sich zusammenfaßt. Zweifellos liegt in unserer Formel das klare Zugeständnis, daß das ästhetische Verhalten in einem Zustand des Subjekts besteht; denn wir können uns denselben Gebilden gegenüber bald ästhetisch, bald nicht ästhetisch verhalten, je nachdem welche Einstellung wir üben. Voraussetzung des Ästhetischen ist also in diesen Fällen eine bestimmte Beachtungstendenz, die wir verwirklichen müssen. Nun kann das einemal diese Verwirklichung leicht und mühelos glücken und ihr Ertrag sehr reich sein, während das anderemal diese Verwirklichung nur unter schweren Hemmungen statthat und vielleicht nur eine sehr bescheidene Ausbeute gewährt. Dies hängt einerseits vom Betrachter ab, anderseits von den Gebilden, die ästhetisch aufgenommen werden. Und hier knüpft nun die ästhetische Gegenstandslehre an, die nach der Gegebenheitsweise dieser Gebilde forscht, nach ihren Wesenseigentümlichkeiten und Strukturverhältnissen. In diesen Fragen ist die Wissenschaft bisher kaum über die ersten Anfänge vorgedrungen. Aber es steht fest, daß das ästhetische Erleben ein reines Sichhingeben an die Erscheinung ist, ein völliges Sichanschmiegen an den Eindruck. Das Verhalten wird hierbei durch keinerlei Motive geleitet, die außerhalb des Gebildes und seiner Wirkung liegen; oder anders ausgedrückt: ich verhalte mich ästhetisch um seiner selbst willen, der ihm eignenden Werte wegen. Da

man nun Tätigkeiten, die um ihrer selbst willen geübt werden, mit einem recht passenden Terminus als autotelische bezeichnet, so dürfen wir nunmehr den ästhetischen Zustand — wie dies unter anderen besonders auch Yrjö Hirn tut — als einen autotelischen ansehen.

§ 2.

Was sind nun die im ästhetischen Verhalten erlebten Eindrücke? Hier fällt die Antwort nicht schwer: Vorstellungen, wobei das Wort im weitesten Sinn verwendet wird, also für das Gesamtgebiet der Erscheinungen, für die Gegebenheitsseite des Bewußtseins im Gegensatz zu den stellungnehmenden Akten, mit denen wir an die Erscheinungen herantreten oder kraft derer sie in uns eindringen. Es ist also wesentlich ein gefühlsmäßiges Erfassen von Vorstellungen, das ich im ästhetischen Verhalten erlebe. Aber dagegen scheinen zwei Einwände möglich: 1. Es sind doch nicht nur Vorstellungen, die ich ästhetisch genieße, sondern in hohem Grade Gefühle, wie etwa die Melancholie einer Herbstlandschaft oder den freudigen Stolz im Antlitz eines Helden; aber auch meine eigenen Stimmungen vermag ich ästhetisch zu genießen. Insbesondere die Vertreter der Einfühlung haben — und zwar mit Recht — gerade diesen Tatsachen großen Wert beigemessen. Aber ohne hier in nähere Ausführungen eintreten zu wollen, die uns in sehr schwierige Fragen hineinführen würden[1]), ist doch jedenfalls sicher, daß die Gegebenheitsweise jener Melancholie, jenes Stolzes oder jener Stimmungen eine derartige ist, daß sie mir gegenübertreten, vor mir stehen. Damit sei über das Problem, ob Gefühle vorgestellt werden können, nichts entschieden; aber fraglos können sie zur ästheti-

[1]) Vgl. zur Kritik der Einfühlungstheorie meine Abhandlung »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« im ersten Bande der Jahrbücher für Philosophie; Berlin 1913, sowie meine Besprechung des neuesten Werkes von Theodor Lipps »Zur Einfühlung« in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IX. Ich verweise auch auf die mit dem Gefühlsleben sich beschäftigenden Schriften von Moritz Geiger.



schen Gegenständlichkeit gehören, zu jener Welt der Eindrücke, die sich an mich wendet, mich anstrahlt, wie Lipps häufig sagt. Diese merkwürdige Tatsache aufzuhellen ist nicht Sache der Ästhetik, sondern einer sehr subtilen Psychologie. Wir dürfen nur vielleicht zugeben, daß hier über das eigentliche Reich des Vorstellens hinaus noch andere Gebilde dem ästhetischen Genuß offenstehen, aber sie tun dies nur insoweit, als ihre Gegebenheitsweise diesem Vorstellen sich annähert, als auch sie in einem gewissen Sinne »vorgestellt« sind. Wo dieser phänomenale Charakter erlischt, zerstiebt auch die Möglichkeit des ästhetischen Erlebens: die ästhetische Gegenständlichkeit löst sich auf. Innerhalb dieser Grenzen sind nun aber Verschiebungen möglich von der kühlen Klarheit reiner Vorstellungen bis zu dem warmen Dunstkreis, den jene Gefühlsdurchsetzung um den ästhetischen Gegenstand legen kann, ohne ihn damit seiner Gegenständlichkeit zu berauben. 2. Nun scheint aber anderseits sich ein gefühlsmäßiges Erfassen von Vorstellungen auch außerhalb des Ästhetischen zu finden: so wenn etwa einer sagt, er liebe die Gerechtigkeit oder Wahrheit ganz im allgemeinen. Er stellt die Begriffe vor, und dieses Besinnen weckt in ihm eine gewisse Liebe; und doch zeigt die einfachste Erfahrung, daß Gerechtigkeitsliebe oder Wahrheitsliebe nicht als ästhetische Verhaltungsweisen anzusprechen sind, sondern daß hier ganz andere Zustände vorliegen. Wenn ich die Gerechtigkeit oder Wahrheit liebe, so geschieht es aus der Werterkenntnis heraus, aus dem Bewußtsein ihrer Bedeutung, nicht aber weil ihre Erscheinung — in abstracto — mir gefällt. Nicht den abstrakten Begriff der Wahrheit liebe ich, sondern den Wert der Wahrheit, den mir die Erkenntnis mit Evidenz verbürgt. Wie ganz anders aber im Ästhetischen! Hier knüpft die Lust weder an den Gedanken, daß es da draußen in der Welt irgendwo schöne Dinge gibt oder geben kann, noch auch an die theoretische Erkenntnis vom Werte des Ästhetischen, sondern die Gebilde werden für mich erst ästhetisch in meinem Erleben. Was ich also hier liebe,

ist streng genommen mein eigenes Erleben, mein Vorstellen samt den aus ihm hervorquellenden Gefühlen usw. Das bedingt keine Psychologisierung des Ästhetischen: denn die Gebilde sind so beschaffen, daß es ihnen — soweit es an ihnen liegt — als Wert zukommt, in dieser Weise erlebt zu werden, also in einer Geisteshaltung, die diese Werte verwirklicht. Aber eben diese Verwirklichung erfüllt sich nur im Erleben und durch das Erleben. Ästhetisch ist nicht die »wirkliche Landschaft«, sondern mein Erleben der Landschaft, das als angemessenes natürlich gegenständlich begründet sein muß. Darauf ist es auch zurückzuführen, daß es nicht in jedem Sinne angeht, von dem Ästhetischen als von einer Welt des Scheins zu sprechen. Insoweit als die ästhetischen Gebilde als »Erscheinungen« mir gegenübertreten, kann man sie freilich als eine Welt des Scheins bezeichnen; aber indem ich vorstelle, und eben an dieses mein Vorstellen die Freude knüpft, an dieses unmittelbare Teilhaftigwerden, das im Urteil der inneren Wahrnehmung als seiend erfaßt wird, stehe ich durchaus vor realen Vorgängen, so wahr mein Erleben real ist[1]). So scheint es denn, daß wir es bei unserer Bestimmung Genüge sein lassen können, das ästhetische Verhalten als ein gefühlsmäßiges Erfassen von Vorstellungen zu charakterisieren, allerdings mit den Einschränkungen, die wir eben uns darzulegen bemühten; und vielleicht empfiehlt es sich darum, besser den psychologisch farbloseren Ausdruck »Erscheinungen« zu wählen, nur darf man ihm dann nicht irgendeine erkenntniskritische oder metaphysische Bedeutung unterlegen wollen. Also »Erscheinungen« sind es, die sich unserem Gefühl im Ästhetischen offenbaren.

§ 3.

Bevor wir auf die historische Begründung und polemische Rechtfertigung unserer Formel eingehen, wollen wir erst

[1]) Vgl. dazu die Polemik von A. Marty gegen Witasek im ersten Bande der »Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie«; Halle a. d. S. 1908, S. 272 f.

unsere systematische Untersuchung ihrem Ende zuführen. Wenn das Ästhetische durch uns in einer bestimmten Art abgegrenzt und in seiner Sonderheit charakterisiert wurde, so scheinen doch noch nicht alle Schwierigkeiten glücklich überwunden. Denn wenn wir das schier unendliche Reich der Vorstellungen, oder der möglichen »Erscheinungen« durchmustern, so sind es doch nur relativ wenige, bei deren Eindruck wir verweilen möchten, während die weitaus größere Zahl uns höchst gleichgültig, ja teilweise sogar unangenehm oder widerwärtig ist. Also es bestehen da tiefgreifende Unterschiede. Und ihnen müßte doch unsere Formel irgendwie Rechnung tragen. Es ist jedenfalls nicht gleichgültig, welchen Erscheinungen wir zugewandt sind: sie müssen ganz bestimmte Qualitäten besitzen, um entsprechende Wirkungen ausüben zu können; und da wir diese ihre Qualitäten, ästhetische Wirkungen auszulösen, als ihren ästhetischen Wert bezeichnen, so dürfen wir sagen: zum ästhetischen Verhalten gehört ein gefühlsmäßiges Erfassen wertvoller Erscheinungen, und damit ist der Wertgesichtspunkt eingeführt.

Die Wertfragen gehören mit zu den schwierigsten der gesamten Philosophie; und nichts liegt mir ferner, als ein System der Werttheorie hier entwickeln zu wollen; aber eine kurze Erörterung scheint mir doch unumgänglich notwendig, schon um meine eigene Stellung anzugeben. Sehr beliebt ist gerade in Ästheticis eine Verschiebung der Wertfrage, die mit dem eigentlichen Wertproblem gar nichts zu schaffen hat. Man fragt nämlich, ob und wieso es denn möglich sei, daß das ästhetische Verhalten, das doch wesentlich ein Gefühlserleben ist, eine überindividuelle Geltung beanspruche. Bringen auch bei ästhetischen Eindrücken gleiche Ursachen stets gleiche Wirkungen hervor[1])? Die Verwirrung entsteht nun dadurch,

[1]) Ich verweise auf die geistvolle Schrift von Fritz Ohmann über die Geltung des ästhetischen Urteils. — Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft zu Bonn VI, 1 u. 4. — Aus dieser Schrift stammt auch das folgende Zitat. Zur Kritik vergleiche meine obengenannte Abhandlung aus den Jahrbüchern der Philosophie I, S. 351.

daß man statt dessen fragt: bringen die gleichen Natur- oder Kunstgebilde überall die gleichen Gefühlswirkungen hervor? Die Identität der realen Gegenstände verbürgt durchaus nicht die Gleichheit der ästhetischen Wirkungsobjekte. Es sind ja — wie Ohmann richtig ausführt — »verschiedene Gegenstände, von denen notwendig eine abweichende Wirkung ausgehen muß, wenn ich einen historischen Roman mit genauer Kenntnis des geschichtlichen Milieus lese oder so, daß ich mich nur mühsam hineinversetze; oder wenn ein Faustmonolog von einem in eigenen Seelenkämpfen vertieften Mann oder von einer Mädchenunschuld aufgenommen wird. Im Grunde ist das gegebene Äußere des Kunstwerks nur ein materielles Symbol, eine Aufforderung, das ästhetische Objekt erst herzustellen«. »Die psychischen Prozesse, durch welche der ästhetische Gegenstand in mir entsteht, sind eigentlich vorästhetische, denn sie müssen erst vollzogen werden, damit das ästhetische Fühlen ausgelöst wird, und sie kommen auch im praktischen, alltäglichen Erkennen vor.« »Es handelt sich dabei um die räumlichen und zeitlichen Umstände, unter denen das Äußere aufgenommen wird, und um die nach Stimmung, Anlage und Erziehung variierenden Prozesse der Wahrnehmung, des Verstehens usw. Dabei wird es immer unvermeidliche Differenzen geben; aber einen starken Anteil von Wirkungsfaktoren wird man doch ausschalten können, die als Trübungen des ästhetischen Verhaltens zu erkennen eine wichtige Aufgabe ästhetischer Erziehung ist.« Dabei darf es sich nun — meiner Ansicht nach — keineswegs darum handeln, automatisch gleiche Reaktionen zu erzwingen, sondern die Möglichkeit zu gewinnen für eine allgemeinere Verständigung und transsubjektive Beurteilung; gleichsam zum gleichen ästhetischen Gegenstand vorzudringen. Ein sehr hübsches Beispiel gibt da Lipps[1]): »Gesetzt ich bin so unmusikalisch oder musikalisch so wenig gebildet, daß ich nur

[1]) Theodor Lipps, Zur Einfühlung; Leipzig 1913. — Psychologische Untersuchungen II, 2 u. 3.

wenige zeitlich sich folgende Töne zum Ganzen einer Melodie zu vereinigen vermag. Dann kann es geschehen, daß eine und dieselbe Folge von Tönen, die für einen anderen eine einzige Melodie ist, für mich etwas durchaus anderes ist, nämlich ein Aneinander von mehreren kleineren Melodien; eine Art von musikalischem Potpourri. — Natürlich aber ist dann auch die Gefühlswirkung, die jener in sich erlebt, eine von derjenigen, die in mir stattfindet, verschiedene. So muß es sein, weil ja das, was die Wirkung übt, bei uns beiden ganz verschieden ist. — Es leuchtet aber ein, zu welchen Schlußfolgerungen man verleitet werden kann, wenn man es unterläßt, die einfache psychologische Tatsache zu berücksichtigen, auf die hier hingewiesen werden soll, d. h. im gegebenen Falle sich zu fragen, ob denn dasjenige, was für den musikalischen und musikkundigen Beurteiler eine einzige Melodie ist, auch für denjenigen eine solche sei, und den Umständen nach sein könne, der angeblich derselben ‚Melodie' gegenüber sich so ganz anders verhalte.« Aber mit der Möglichkeit dieser allgemeineren Verständigung und der überindividuellen Geltung des ästhetischen Urteils ist noch gar nichts über den ästhetischen Wert entschieden. Wir vermögen uns doch über die Tatsache zu verständigen, daß etwa bei einer bestimmten Verhaltungsweise regelmäßig ein lustvolles Erleben eintritt, und können die Mittel angeben, diese Verhaltungsweise zu realisieren. Aber nun ist doch eine andere Frage, ob diese Verhaltungsweise und diese Lust auch wirklich und wahrhaft wertvoll sind. Im ersten Fall handelt es sich ja um ein psychisch gleichförmiges Geschehen, im letzteren um das Wertproblem. Was heißt nun eigentlich Wert und wertvoll? Zur Theorie des Wertes erscheinen mir nun insbesondere die Untersuchungen wertvoll, die an die grundlegenden Aufstellungen von Franz Brentano anknüpfen. So führt A. Meinong[1]) aus, daß der Wert eines O in der

[1]) A. von Meinong, Für die Psychologie und gegen den Psychologismus in der allgemeinen Werttheorie; Logos III, 1.

Tatsache besteht, daß ein S am O Interesse nimmt, nehmen könnte oder doch vernünftigerweise nehmen sollte. Ist M der intellektuell, z der emotional präsentierte Gegenstand, so tritt diese Beziehung in dem Urteil »M ist z« (z. B. »dieses Ornament ist schön«) zutage, das natürlich richtig oder falsch sein kann bzw. sein muß, wie jedes Urteil. Ist es Tatsache, daß M z ist, dann sagt man vom M mit Rücksicht auf das z präsentierende emotionale Erlebnis, M verdiene dieses, wohl auch M sei dieses Erlebnisses und etwa auch der natürlichen Konsequenzen daraus würdig. »Wert ist das durch Werterlebnisse Präsentierte. Natürlich ist der emotional präsentierte Gegenstand als solcher so wenig Erlebnis als der intellektuell präsentierte. Der Wert in dem in Rede stehenden Sinne ist also zwar durch ein Erlebnis erfaßt, wie alles andere Erfaßte, aber er hat in seinem Wesen keine Beziehung auf ein Erlebnis mehr; er ist weder persönlich noch relativ, kann daher als ursprünglicher oder auch wohl absoluter Wert bezeichnet werden.« Daß die Annahme derartiger absoluter Werte in der Philosophie der Gegenwart immer mehr an Boden gewinnt, beweisen die neuesten Arbeiten von Max Scheler oder Theodor Lipps, aber auch eine Abhandlung wie die »Gedanken über den Selbstwert des Ästhetischen« von Johannes Volkelt[1]), der dabei allerdings tief in die Metaphysik hineingerät. Sehr klar führt Oskar Kraus[2]) in die Geheimnisse des Wertes ein, in seinen Gedankengängen wesentlich von A. Martys jüngsten Forschungen beeinflußt. Wenn ich z. B. meine Liebe zu einem Eindrucke (etwa einer schönen Vorstellung) als evident erfasse, so hat die Einsicht, daß eine schöne Vorstellung und damit ein Lieben adäquaten Inhalts vorliegt, tatsächlich assertorischen Charakter. Aber damit verknüpft sich zugleich eine allgemeine

---

[1]) Zeitschr. f. Philosophie u. philosoph. Kritik; 150. Bd.; vgl. auch den dritten Band seines Systems der Ästhetik, S. 443, 451 ff., 498 ff.

[2]) Oskar Kraus, Das Recht zu strafen; Stuttgart 1911; vgl. auch sein Sammelreferat über Werttheorien im zweiten Bande der Jahrbücher der Philosophie; Berlin 1914.

und notwendige Einsicht, nämlich, daß nie und niemals eine solche schöne Vorstellung gegeben sein kann, ohne möglicher Gegenstand einer evidenten Liebe zu sein; beziehungsweise, daß es in der Natur dieses Gegenstandes liegt, notwendig wertvoll zu sein, so oft er ist; daß er immer und überall, wenn er ist, Gegenstand evidenten Liebens zu sein vermag; ähnlich wie es in der Natur des Widerspruches liegt oder notwendig ist, daß er immer und überall Gegenstand einer evidenten Verneinung sein kann. Wie hier, so erkennen wir dort mit einem Schlage eine allgemeine notwendige Wahrheit, ein Gesetz, etwas, dessen Gegenteil unmöglich ist. Wer ein ästhetisches Gebilde in eigentlicher, angemessener Weise erfaßt, dem verleiht das Werterleben die evidente Erkenntnis, daß dieses Gebilde nicht sein kann, ohne — soviel an ihm liegt — möglicher Gegenstand eines Wertverhaltens zu sein. Das hat mit Nützlichkeit oder praktischer Förderung nichts zu tun. Diese Freude liegt im Teilhaftigwerden, im Erfassen der Werte, und ob das Ästhetische außerdem noch nützlich oder lebensfördernd ist, das sind andere, nicht unmittelbar hierhergehörige Fragen. In diesem Sinne ist es demnach zu verstehen, wenn wir das Ästhetische als gefühlsmäßiges Erfassen wertvoller Erscheinungen bezeichnen. Lustertrag bieten auch Geschmacks- und Tastempfindungen, auch da geben wir uns ihnen hin um der Lust willen, die sie bereiten; und doch hat man — von wenigen Ausnahmen abgesehen — von jeher gezögert, diesen Phänomenen des Sinnlich-Angenehmen ästhetische Würde zuzusprechen. Und dabei war man von einem sehr richtigen Gefühl geleitet; nämlich dem mangelnden Wertverhalten. Natürlich ist jede Lust — wenn man von ihren Folgen absieht — ein Wert; aber die Lust am Süßen oder am Glatten ist nicht wertvoll als Lust an einem Wertvollen, sondern nur als Lust. Im Ästhetischen aber tritt zum Eigenwert der Freude noch der Wert des die Freude Verursachenden und macht aus dem blinden Vergnügen ein Wertverhalten. Die genauere Erforschung dieser Wertschichtung muß der Ästhetik überlassen werden; sie wird einerseits die Werte — die der Gegenstand

entgegenträgt — zu untersuchen haben und auf diese Weise sich mit den ästhetischen Gebilden beschäftigen müssen; anderseits hat sie auch die Aufgabe zu ergründen, ob dem ästhetischen Erleben als solchem bestimmte Werte eignen, die nicht vom Gegenstande, sondern von der Icheinstellung herrühren[1]).

§ 4.

Unserer ästhetischen Grundformel nahe steht die Kantsche Bestimmung vom »interesselosen Wohlgefallen«; eine Lehre, die doch nur dahin ausgedeutet werden kann, daß es sich hierbei um Lustgefühle handelt, die dem Vorstellen, der Welt der Erscheinungen zugewandt sind; dadurch können sie auch nicht den Charakter eines egoistischen oder auf das Praktische gerichteten Interesses tragen, da sie ja gar nicht die Welt der wirklichen Dinge zum Gegenstande haben, die Wirklichkeitsfrage also überhaupt nicht gestellt wird. Und daß wir damit tatsächlich der Meinung Kants begegnen, das beweist folgende Stelle aus seiner »Kritik der Urteilskraft«: »Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag. Man sieht leicht, daß es auf dem, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf dem, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhänge, ankomme, um zu sagen, er sei schön und zu beweisen, ich habe Geschmack.« Einen stärkeren psychologischen Ausbau erfuhr diese Grundauffassung des Ästhetischen durch Franz Brentano in seiner 1874 erschienenen »Psychologie vom empirischen Standpunkt«[2]). Man ging häufig von den drei Ideen — wie man sie oft mit Auszeichnung nennt — des Wahren, Guten und Schönen aus; und sie scheinen einander koordiniert. Man glaubte, sie müßten

---

[1]) Vgl. dazu M. Geiger, a. a. O. S. 673.

[2]) Eine neue, durch Nachträge stark vermehrte Ausgabe der gerade uns hier interessierenden Kapitel erschien 1911 zu Leipzig unter dem Titel: »Von der Klassifikation der psychischen Phänomene«.

eine Beziehung zu drei koordinierten, grundverschiedenen Seiten unseres Seelenlebens haben. Die Idee des Wahren teilte man dem Erkenntnisvermögen, die Idee des Guten dem Begehrungsvermögen zu; da war denn das dritte Vermögen, das der Gefühle, eine willkommene Entdeckung, um ihm die Idee des Schönen als seinen Anteil zuzuweisen. Ein Nachklang dieser Anschauungsweise ist es, wenn Hermann Cohen in seiner bereits öfter genannten »Ästhetik des reinen Gefühls« auf der reinen Erkenntnis die Wissenschaft und damit die Logik aufbaut, auf dem reinen Willen die Sittlichkeit und damit die Ethik und endlich auf dem reinen Gefühl die Ästhetik. Nun ist auch Franz Brentano ganz der Ansicht, daß jeder Grundklasse von psychischen Phänomenen eine eigentümliche Gattung von Vollkommenheit zukommt; und »den vollkommensten Akten jeder Grundklasse wohnt eine darauf bezügliche, wie wir sagen, edle Freude inne«. Nur gilt das Hauptbemühen seiner Psychologie dem Nachweis, daß nicht Erkennen, Fühlen und Wollen die eigentlichen psychischen Grundklassen darstellen, sondern Vorstellen, Urteilen und die Phänomene der Liebe und des Hasses, oder die Phänomene des Interessenehmens, wie Marty sie nennt[1]). Diese Neueinteilung der psychischen Gegebenheiten, der zufolge das »Denken« in die beiden gattungsverschiedenen Grundklassen des Vorstellens und des Urteilens zerfällt, während das Interessenehmen sowohl Gefühl als Wille umschließt, mußte auch eine neue Zuordnung der drei Ideale zur Folge haben. Die höchste Vollkommenheit der urteilenden Tätigkeit liegt in der Erkenntnis der Wahrheit, die des Interesses in der Güte, und das Vorstellen bleibt dem Reiche des Ästhetischen vorbehalten. Wie man sich auch immer zu der Lehre Brentanos stellen mag — ich persönlich sehe in ihr einen gewaltigen Fortschritt, dessen Anregungskraft auch heute noch nicht versiegt ist — zweifellos hat sie die Bahn geöffnet zu

[1]) Vgl. seine ausführlichen Darlegungen in den »Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie« I; Halle 1908, S. 226 ff.



einer einsichtsvolleren Erkenntnis des Ästhetischen, gerade im Kantschen Sinne, so fern auch diese beiden Denker sonst einander gegenüberstehen. Wer das Ästhetische völlig in das Gebiet des Fühlens verlegt, den umstricken sogleich die ärgsten Schwierigkeiten. Allerdings den oft gehörten Einwand, es gebe auch außerästhetische Gefühle, und darum seien die Gefühle überhaupt nicht die eigentlich ästhetischen Erlebensweisen, sollte man nicht erheben; sind denn etwa alle Vorstellungen ästhetisch und tragen etwa alle Urteile die Weihe der Wahrheit und evidenten Einsicht? Also die Tatsache außerästhetischer Gefühle besagt gar nichts, aber um so schwerer wiegt der Umstand, daß es zweifellos ethische Gefühle gibt: Mitleid, Mitfreude, Neid, Mißgunst usw. Sollten also die Gefühle nach zwei verschiedenen Wertdimensionen hin variieren? Da erschließen sich nur zwei Möglichkeiten; entweder handelt es sich hierbei um verschiedene zirkumskripte Klassen von Gefühlen, oder um die gleichen Gefühle, nur daß sie in einem anderen Zusammenhange auftreten, wodurch sie einen anderen Stellenwert erhalten, andere Momente an ihnen den Hauptakzent gewinnen. Alles spricht nun für die zweite Möglichkeit: die mit größtem und nachhaltigstem Eifer betriebene Jagd, spezifische Gefühle zu finden, die nur im Ästhetischen gegeben sind, hat keine greifbaren Ergebnisse gezeitigt; im Gegenteil läßt sich wohl nachweisen, daß die ganzen Besonderheiten der ästhetischen Gefühle auf die Tatsache zurückzuführen sind, daß sie aus der reinen Betrachtung der Erscheinungen herfließen, aus dem Hingegebensein an die Welt der Eindrücke. Es ist der Zusammenhang der ästhetischen Geisteshaltung, der ihnen ihre Eigenart aufprägt, und aus diesem Zusammenhang gerissen, verlieren sie auch diese Eigenart. Aber eine schöne Erscheinung — mögen wir sie isolieren oder von anderen Interessen beherrscht erfassen — ist immer und allemal ästhetisch wertvoll, wenn sie mir »erscheint«. Ich muß ihrem Werte nicht weiter nachgeben, aber er ist irgendwie für mich da, liegt in ihr, erfüllt sie. Das Ästhetische kommt nicht erst im Fühlen zu-

stande, sondern wird durch das Fühlen in eigentlicher Weise erfaßt, erlebt. Aber bekommt es nicht erst seine Berechtigung vom Fühlen her? d. h. weil es so erlebt werden kann, deshalb ist es ästhetisch. In dieser Erlebbarkeit steckt die ästhetische Dignität. Das ist zweifellos richtig, nur darf kein falscher Sinn in diese Behauptung sich einschleichen, nämlich der, daß eine Erscheinung ästhetisch wertvoll wird, weil wir sie fühlend auffassen. Auch der pythagoreische Lehrsatz wird nicht dadurch wahr, daß wir ihn evident einsehen; wenn er nicht »wahr« wäre, so wäre diese Einsicht unmöglich. Es kann sehr gut vielleicht ein ästhetisches Gebilde in sich sehr wertvoll sein, aber es wäre etwa — um eines Aristotelischen Beispiels mich zu bedienen — in Abmessungen gehalten, die eine einheitliche und angemessene Auffassung uns ganz unmöglich machen würden, dann bliebe uns jeder Weg versperrt zum Teilhaftigwerden dieses Wertes; wir könnten ihn vielleicht ahnen, vermuten, ihn uns verstandesmäßig ausmalen, aber ihn eigentlich zu erleben vermöchten wir nicht. Aber wir brauchen gar nicht fiktive Beispiele; es genügt ja die Erinnerung an irgendein schlecht gehängtes Bild, an irgendein Drama, das eine elende Aufführung innerlich zersetzt, um uns dessen bewußt zu werden, daß in diesen Fällen die eigentlich wertvolle Erscheinung überhaupt nicht von uns aufgebaut wird; sondern dem Fühlen steht ein mehr oder minder nichtiger Gegenstand gegenüber, der gleichsam leere, tote Stellen enthält. Das Fühlen versagt da, weil ihm nicht die angemessenen ästhetischen Motive geboten werden. Das kann an unserer Unfähigkeit liegen, aber auch natürlich objektiv begründet sein; und in diesem Sinne darf man vielleicht das Paradoxon von ästhetischen Werten wagen, die nicht für uns ästhetische Werte sind, d. h. jene Anpassung an das menschliche Auffassungsvermögen nicht in sich tragen. Auch für sie wäre die allgemeine Gesetzlichkeit des Ästhetischen verbindlich, aber wir haben naturgemäß von ihnen nicht zu handeln. Immer kommt es also darauf an, ob die Erscheinung, der Gegenstand eigentlich da ist; in ihm wurzelt schließlich alles.

Aus diesem Grunde sagt wohl auch St. Witasek[1]): »Der ästhetische Zustand des Subjekts ist im wesentlichen ein (Lust- oder Unlust-)Fühlen mit einem anschaulichen Vorstellen, und zwar so, daß das Vorstellen die psychische Voraussetzung des Fühlens bildet. Die ästhetischen Gefühle sind Vorstellungsgefühle.« Und weiterhin: »die ästhetischen Gefühle des Gefallens und Mißfallens sind Gefühle der Lust oder Unlust, als deren psychische Voraussetzung anschauliche Vorstellungen fungieren, und zwar so, daß es besonders ihr Inhalt ist, der dabei gefühlsanregend und gefühlsbestimmend zur Geltung kommt.« In diesen — wesentlichst von Franz Brentano beeinflußten — Ausführungen scheint das Wort »Vorstellungsgefühl« recht mißverständlich. A. Marty[2]) hat gezeigt, daß man strenggenommen drei mögliche Bedeutungen des Ausdruckes »Vorstellungsgefühl« wohl auseinanderhalten muß. Im ersten Fall wird ein Gefühl so genannt, weil ihm ein bloßes Vorstellen des Gegenstandes, worauf das Gefühl oder das Interesse gerichtet ist, und nicht ein bezügliches Urteil zugrunde liegt. So wie ich — um auf ein bereits erörtertes Beispiel noch einmal zurückzukommen — die Gerechtigkeit im allgemeinen lieben kann, davon absehend, ob sie tatsächlich da oder dort gegeben sei. Nicht damit zu verwechseln ist der zweite Fall, wo von Vorstellungsgefühl gesprochen wird, nicht weil sein Gegenstand bloß vorgestellt ist, sondern weil ein wirkliches und als wirklich erfaßtes Vorstellen sein Gegenstand ist. Abermals davon zu scheiden ist endlich der Fall, wo das bloße Vorstellen eines gewissen Gegenstandes Motiv des Gefühls ist. Manchmal kann allerdings ein wirkliches Vorstellen zugleich Motiv und Gegenstand einer werterfassenden Liebe sein. Dies ist der Fall bei den ästhetischen Gefühlen. So haben denn vielleicht diese Ausführungen den Sinn unserer Formel noch vertiefen und sichern geholfen, die wir aber nicht auf die psychologische Bezeichnung »Vorstellung« festklem-

---

[1]) St. Witasek a. a. O. S. 181 u. 195.

[2]) A. Marty a. a. O. S. 273 ff.

men wollen, sondern — die Gründe wurden bereits dargelegt — als die wir das gefühlsmäßige Erfassen, Betrachten, Anschauen wertvoller Erscheinungen ansehen. Und vielleicht erwächst unserer Formel noch dadurch erhöhtes Vertrauen, wenn wir nunmehr zeigen, wie Vertreter der verschiedensten Richtungen mehr oder minder der gleichen Auffassung huldigen, wenn sie auch manchmal geneigt sind, ihre Strenge zu verwischen.

§ 5.

Johannes Volkelt lehnt es in seinem »System der Ästhetik« (München, I, 1905) ab, das ästhetische Verhalten auf eine einzige Formel zu bringen, und schlägt vier Grundnormen vor, von deren Erfüllung der ästhetische Genuß abhängt. Vorerst verlangt er ein gefühlserfülltes Anschauen (die Einheit von Form und Gehalt). Dies ordnet sich ja zwanglos unserer Bestimmung unter, denn auch für uns bildet das gefühlsmäßige Betrachten von Vorstellungen, Anschauungen, Erscheinungen den Ausgangspunkt. Nun heischt Volkelt weiter eine Ausweitung unseres fühlenden Vorstellens, d. i. einen menschlich-bedeutungsvollen Gehalt. Diesem Gedanken tragen wir in unserer Formel durch den Ausdruck »wertvoll« Rechnung; »wertvoll« ist sicherlich ein weitergehender Begriff als »menschlich-bedeutungsvoll«; denn es erscheint mir doch nicht als ganz angebracht, etwa das anmutige Spiel zarter Linien oder den vollen Zusammenklang rauschender Farbenakkorde als menschlich-bedeutungsvoll zu bezeichnen; jedoch ein gewisser Wert eignet auch diesen Gebilden. Mit der Festlegung auf das Menschlich-Bedeutungsvolle rückt die Gefahr nahe einer einseitigen Gehaltsästhetik, die wir durchaus vermeiden wollen. Ferner verlangt Volkelt im Ästhetischen eine Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls, wodurch das Ästhetische zu einer Welt des Scheins wird. Dies halte ich für keine neue Bestimmung, sondern lediglich für eine notwendige Folgerung aus der ersten Grundnorm Volkelts. Denn bin ich in der Geisteshaltung des »gefühls-

erfüllten Anschauens«, so ist der »Scheincharakter« von selbst gegeben, da es sich ja um mein Vorstellen, um das Reich der Anschauungen handelt, und nicht um die Welt der wirklichen Dinge; ja die Wirklichkeitsfrage kann in diesem Erleben gar nicht gestellt werden, ohne es zu durchsetzen. Die Gesamteinstellung ist von Anfang an eine andere. Werden die »Wirklichkeitsgefühle« stärker, so folgt daraus eine Störung der reinen Betrachtung. Ich bestreite also gar nicht die grundlegende Wichtigkeit dieser Bestimmung, nur ergibt sie sich aus der ersten von selbst und steht ihr nicht selbständig gegenüber, und sie führt auch kein Moment ein, das nicht aus der ersten bereits gewonnen werden könnte. Und das gleiche gilt nun von der vierten Volkeltschen Grundnorm, die eine Steigerung der beziehenden Tätigkeit annimmt, wodurch der ästhetische Gegenstand als organische Einheit auftritt. Dies dünkt mich nun lediglich ein neuer Ausdruck für das altberühmte Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit[1]). Sind die dargebotenen Erscheinungen nicht entsprechend gegliedert und geeint, so zerfallen sie in der Betrachtung und können nicht von einem geschlossenen Genießen umspannt werden; also das »gefühlserfüllte Anschauen« wird unmöglich, aber ebenso der »wertvolle Gehalt«: denn wir vermögen doch nicht ein zusammenhangloses Chaos zersplitterter Werte als wertvollen Gehalt zu bezeichnen, sondern nur ein derart geordnetes Gebilde, daß in ihm ein bestimmter Wertaufbau vorliegt. Ich kann also keinen Widerspruch unserer Formel zu den Volkeltschen vier Grundnormen entdecken; wenn ich sie nicht einfach übernehme, so liegt das daran, daß ich die dritte und vierte nicht als Grundnormen anerkenne, sondern als eine ästhetische Gesetzlichkeit, die sich aus der Prinzipalauffassung des Ästhetischen notwendig ergibt, der zufolge das ästhetische Erleben in der gefühlsmäßigen reinen Hingabe an wertvolle Erscheinungen besteht. Und dieser Tatbestand findet in den beiden ersten

[1]) Vgl. meine Abhandlung »Zur Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VII, 2.



Volkeltschen Normen seinen Ausdruck: aber auch sie sind nicht völlig voneinander unabhängig, sondern müssen in die höhere Synthese einer einheitlichen Formel eingehen; denn ein »gefühlserfülltes Anschauen« ist nur in beschränktem Maße möglich, wenn Wertnichtiges oder Wertkonträres angeschaut wird; oder besser ausgedrückt: entweder bleibt dann das Fühlen überhaupt aus, oder es handelt sich nur um eine ganz blinde Lust, oder auch das Fühlen wird zur Unlust, zur Pein, zum Abscheu. Die ästhetische Einstellung kann ich natürlich immer versuchen, aber sie bleibt letztlich unerfüllt, wenn die Gebilde nicht wertvoll sind. Darum scheint mir nun die Möglichkeit einer einzigen ästhetischen Formel — die alle Wesensmerkmale angibt — erwünschter als eine Doppelheit von Normen. Aus dieser Formel führt dann einerseits der Weg zur Psychologie des ästhetischen Verhaltens und anderseits zur Strukturlehre der ästhetischen Gegenstände und zur Wertgesetzlichkeit des Ästhetischen. In den letzten Jahrzehnten hat sich allerdings die Forschung meist nur für den ersten Weg entschieden; aber die beiden anderen sind nicht minder wichtig.

In nächste Beziehung zu unserer Auffassung tritt die Lehre von O. Külpe[1]), der die Eigentümlichkeit der von den ästhetischen Eindrücken ausgehenden Gefühlswirkung bedingt sieht durch ihre Beziehung »auf einen Vorstellungsinhalt nach seiner bloßen Beschaffenheit«. Ästhetische Eindrücke sind solche, die »Inhalts- oder Vorstellungsgefühle« hervorrufen. Nach unseren Ausführungen über die Vieldeutigkeit der sogenannten Vorstellungsgefühle dürfen wir wohl hoffen, selbst vor Mißverständnissen geschützt zu sein, wenn auch die Külpesche Bestimmung irrigen Deutungen einen ziemlich weiten Spielraum freiläßt. Einen Külpe ähnlichen Standpunkt nimmt Kaarle S. Laurila[2]) ein. Ihm

---

[1]) O. Külpe, Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks; Viertelj. f. wissenschaftl. Philosophie, 1899, Bd. 23, S. 154—183.

[2]) Kaarle S. Laurila, Zur Theorie der ästhetischen Gefühle; und: Zur

zufolge lassen sich die ästhetischen Gefühle nicht durch greifbare Merkmale von anderen Gefühlen unterscheiden und als eine besondere Gefühlsgruppe unter und neben anderen Gefühlen abgrenzen. Das ästhetische Verhalten ist ein reines, verweilendes Gefühlsverhalten, ein Stehenbleiben bei dem reinen, unmittelbaren Gefühlswert der Erscheinungen. Und ganz in der gleichen Richtung bewegen sich die Ausführungen im zweiten Bande der »Grundzüge der Psychologie« (Leipzig 1913), die Hermann Ebbinghaus begonnen, und der nun auch schon leider verstorbene Ernst Dürr an Stelle des so früh Verschiedenen beendet und herausgegeben hat. Danach ist das ästhetische Verhalten charakterisiert durch das Fehlen aller theoretischen und praktischen Bedürfnisse, aller Notwendigkeiten kritischer Unterscheidung des Wirklichen vom Unwirklichen und handelnden Eingreifens in den Verlauf der Dinge. Man kann deshalb das ästhetische Verhalten auch ein solches reiner Kontemplation oder in sich selbst ruhender Betrachtung nennen. Und auch hier werden die ästhetischen Gefühle als Vorstellungsgefühle anerkannt. Karl Groos[1]) wäre ebenfalls da zu nennen; denn mag er auch in vielen Fragen eigene Pfade verfolgen, an der Auffassung der reinen, gefühlsmäßigen Betrachtung hält er überall fest. Ganz in unserem Sinne ist es, wenn er sagt, man könne bei einer ausgedehnteren Begriffsfassung des Ästhetischen auch schon dort Ästhetischem begegnen, wo Empfindungsqualitäten um ihrer eigenen Lustwirkung willen genossen werden. »Es gibt (auch das ist eine psychologische Tatsache) in dem menschlichen Bewußtsein ein allgemeines, im Leben draußen nur schwer zu verwirklichendes Ziel der Sehnsucht, das darin besteht, einmal von dem immer weiterhastenden Drang des Wollens überhaupt befreit zu sein und die Gegenwart wunsch-

---

Lehre von den ästhetischen Modifikationen; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IV, 4 und VIII, 1.

[1]) Karl Groos, Der ästhetische Genuß; Gießen 1902; und der Abschnitt »Ästhetik« aus »Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts«; Festschrift für Kuno Fischer; Heidelberg 1905, II.

los genießen zu können. Der Gedanke der himmlischen Seligkeit ist das Ideal, das sich aus dieser Sehnsucht heraus gestaltet hat. Am besten ist aber der Anblick des Schönen geeignet, jene wunschlose Fülle des Daseins zu erzeugen. Denn in dem Schönen verwirklicht sich für das Bewußtsein die notwendige Bedingung für ihr Zustandekommen, nämlich eine Einstimmigkeit und Harmonie seiner Inhalte, die nirgends über sich hinausweisend selbstgenugsam als etwas in sich Vollendetes dasteht.« So finden denn auch hier der autotele Charakter des Ästhetischen und sein Kontemplationswert die gebührende Würdigung. Und völlig in Übereinstimmung damit betrachtet Richard Hamann[1]) ein Erleben dann für ästhetisch, wenn es in sich ruht, in sich beschlossen liegt, nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck ist. Es ist das Gesetz der Isolation des Erlebnisses, das den Begriff des Ästhetischen bestimmt. Wir begnügen uns rein damit, was das gegenwärtige Erleben bietet; so werden die Theorien dem Wesen des Ästhetischen am ehesten gerecht, die von jedem Inhalt, sei es Form oder Sinneseindruck, Oberfläche oder Gehalt, absehen und allein die Art des Erlebens, das Besondere des geistigen Gebietes, z. B. im Verhältnis zu den Gebieten der wissenschaftlichen und ethischen Betrachtung herausheben. Bei aller Unterschiedlichkeit leuchtet doch sicherlich die Beziehung auf unsere Formel durch, und wenn man sich von der Isolation näher Rechenschaft geben will, so kommt man von selbst zu dem gefühlsmäßigen Erfassen der Vorstellungen, das als solches losgelöst ist »aus den durch Pflichten (Beruf), Gewohnheiten, Notdürften bestimmten Lebenszusammenhängen unseres täglichen Daseins«. Und die objektiven Isolationsbedingungen sind ihrem Wesen nach nichts anderes als die Faktoren, welche die Eignung eines Gebildes ausmachen, in der reinen Betrachtung gefühlsmäßig aufgenommen zu werden. Zum Schluß dieser Reihe nenne ich noch M. Geiger[2]), den eine sehr gründliche Unter-

[1]) Richard Hamann, a. a. O. S 14 ff.
[2]) M. Geiger, a. a. O. S. 665 f.

suchung zu dem Ergebnis leitet, das ästhetische Genießen sei ein Genießen »in der uninteressierten Betrachtung der Fülle des Gegenstandes«. Damit erscheint ihm das Minimum dessen angegeben, was verlangt ist, damit sich der ästhetische Genuß einstellen kann. Was unter der »Fülle« da zu verstehen ist, haben wir bereits kennen gelernt; ich halte es für besser, hier von wertvollen Erscheinungen zu sprechen: das einzige Wesensmerkmal der Fülle reicht nicht hin; denn wenn diese Fülle nur eine Fülle von Widerwärtigem ist, dient sie keineswegs einem Genußzweck. Soll aber damit lediglich der Gegensatz zum Begrifflichen ausgedrückt werden, dem diese Fülle abgeht, so ist es bei uns der Ausdruck »Erscheinung«, der diesem Sachverhalt Rechnung trägt; und noch näher bestimmt durch das Prädikat: wertvoll. Aber von diesen Verwahrungen abgesehen, können wir uns der Anschauung Geigers vollkommen anschließen. Und es ist sicher ein deutlicher Beleg dafür, daß tatsächlich das von uns dargelegte Verhalten vorliegt, wenn Forscher verschiedenster Richtung unter verschiedenster Forschungseinstellung schließlich auf dem gleichen Festlande sich finden. Mögen dann auch über die nähere Bestimmung dieses Landes naturgemäß Meinungsverschiedenheiten herrschen. Aber das Land ist da, und fraglos leuchtet es allen entgegen!

Weiter scheinen sich von unserem Standpunkt Max Deri[1]) und Richard Müller-Freienfels[2]) zu entfernen. Letzterer erblickt im ästhetischen Genießen lediglich einen Gefühlsstrom; und ersterer will als das allen ästhetischen Erlebnissen Gemeinsame und ihnen spezifisch Eignende beobachten, daß sie in nichts anderem als einem einfachen, reinen Hingeben an das Gefühlserlebnis selber bestehen. »Die Art des Gefühls ist dabei völlig gleichgültig. Der stärkste Affekt oder die leiseste Gefühlsbetonung

[1]) Max Deri, Kunstpsychologische Untersuchungen; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VII, 2, S. 240 u. 246.

[2]) Richard Müller-Freienfels, Zur Begriffsbestimmung des Ästhetischen und der Kunst; Viertelj. f. wissenschaftl. Philosophie und Soziologie, XXXIV. 3, S. 249 ff. und »Psychologie der Kunst«; 2 Bde. Leipzig 1912.

eines Sinneseindruckes führen sofort zur spezifischen Art des ästhetischen Erlebnisses, sowie man sich mit möglichster vollständiger Ausschaltung der intellektuellen sowie der voluntaristischen Funktion rein dem Fühlen selber hingibt.« So ist das ästhetische Verhalten das Erleben irgendwelcher Gefühlsvorgänge um ihrer selbst willen. Die autotele Seinsart des Ästhetischen wird demnach hier nicht angezweifelt, dafür aber scheinen die Vorstellungen ganz zugunsten des Gefühls verdrängt. Wir haben bereits unseren Bedenken gegen einseitige Gefühlstheorien Ausdruck gegeben, aber woher soll denn überhaupt dieses in sich ruhende ästhetische Gefühlsverhalten herrühren, wenn nicht aus der der Anschauung, der Betrachtung zugewandten Geisteshaltung? Man achtet nur auf das Endglied einer Kette, wenn man lediglich die Gefühle heranzieht, ohne auf die Gegebenheiten hinzuweisen, von deren Vorhandensein der betreffende Gefühlsverlauf abhängt. Denn ganz im allgemeinen ist die Behauptung sicherlich nicht richtig, daß jedes Sichhingeben ans Gefühl ein ästhetisches Erleben darstellt; wenn ich z. B. sehr starken Spannungsgefühlen ganz zugewandt bin oder sexuellen Gefühlen, so genieße ich sicherlich nicht dabei ästhetisch, wohl aber die Gefühle um der Gefühle willen, diesen lustgetragenen Gefühlsstrom. Aber das Entscheidende ist das, was diesen Gefühlsstrom auslöst und ihn in eine bestimmte Richtung zwingt: und das sind Erscheinungen, Anschauungen, Vorstellungen, auf die das Bewußtsein seine Einstellung vollzieht, wenn es sich wahrhaft um ästhetisches Verhalten handelt. Also nicht die von Deri und Müller-Freienfels in den Vordergrund gerückte Tatsache des Gefühlsstromes streiten wir ab, keineswegs; nur erachten wir diese Bestimmung des Ästhetischen für nicht erschöpfend. Noch Leonard Nelson[1]) möchte ich hier nennen, der als einer der Hauptparteigänger der Friesschen Schule aus einem ganz anderen Lager herkommt, und der trotzdem in Übereinstimmung mit uns den Gegensatz der

---

[1]) L. Nelson, Über wissenschaftliche und ästhetische Naturbetrachtung; Abhandlungen der Friesschen Schule; N. F. II, 3, 1908, S. 343.

ästhetischen zur wissenschaftlichen Naturauffassung darin sieht, daß »wir hier ganz bei der Anschauung stehen bleiben«. Es hätte wohl wenig Wert, noch durch weitere Beispiele — und es ließen sich noch zahlreiche geben — den Beweisversuch fortzusetzen, wie unsere Formel keineswegs allein dasteht, sondern seit ihrer eigentlichen Begründung durch Kant immer und immer wieder auftaucht, in immer neuen Variationen wiederkehrt und bisweilen als Tatsache selbst durch eine irrige Interpretation hindurchschimmert. Jedenfalls sind wir also vor dem Vorwurf geschützt, für unsere besonderen Zwecke eine eigene Theorie uns zurechtgeschmiedet zu haben; wenn uns da irgendein Verdienst zukommt, so kann es sich lediglich um die schärfere und strengere Herausarbeitung einer Grundauffassung handeln, die sich durchaus im breiten Geleise der Forschung bewegt. Aber umso mehr ziemt es wohl, nun einer anderen Grundauffassung zu gedenken, die anscheinend ganz andere Wege einschlägt: nämlich der Einfühlung.

§ 6.

Daß nicht notwendig die Annahme des Einfühlungsstandpunktes ein Aufgeben unserer ästhetischen Prinzipalauffassung bedingt, beweist J. Volkelt. Man kann dem Einfühlungsgedanken eine sehr weitgehende Bedeutung zugestehen — wobei es momentan nicht darauf ankommt, ob mit Recht oder Unrecht[1]) — ohne daß er den Rahmen unserer Formel sprengen muß. Gesetzt den Fall, es handle sich um eine ergreifend melancholische Landschaftsstimmung. Die Melancholie »liegt« in der Landschaft, sie ist in sie »eingefühlt«. Ästhetischer Genußgegenstand ist die melancholische Landschaft mit den dunkelnden Massen der Laubbäume, dem

[1]) Meine eigene Stellung zur Frage der Einfühlung habe ich dargelegt in meinem Buche über »Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten« (Halle a. d. S. 1911, S. 113—126) und in meinem Bericht im ersten Bande der Jahrbücher der Philosophie, S. 340—345. Vgl. auch meine Besprechung des bereits erwähnten neuesten Werkes von Theodor Lipps in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IX.



matt leuchtenden Flusse und den trüb und schwermütig hängenden Wolken. In diesem Sinnlichen liegt jener seelische Gehalt eingeschlossen. Was hat denn die Einfühlung da bedingt? Den Aufbau des ästhetischen Gebildes, die wertvolle Erscheinung in ihrer Ausdrucksgewalt. Und sie wird in der reinen Betrachtung genossen. Danach wäre also die Einfühlung nur einer der Prozesse, die das Rohmaterial zum eigentlich ästhetischen Material umgestalten; sie wäre in sich nichts Ästhetisches, sondern das Ästhetische erst Bildendes. Und es bliebe als Aufgabe die genaue psychologische Analyse der Prozesse, wieso ich dazu komme, in eine Landschaft Melancholie »einzufühlen«, und wieso denn diese Melancholie nicht unmittelbar als »meine« Melancholie erlebt wird, sondern als im Objekt ruhend, als gegenständlich mir entgegentretend. Das sind nun in der Tat ungemein wichtige und schwierige Fragen, aber Fragen die nicht eigentlich ästhetischer, sondern allgemein psychologischer Natur sind. Man kann nun aber weitergehen und die Ansicht vertreten, es gehöre zum Wesen des ästhetischen Gegenstandes, durch Einfühlen geschaffen zu sein in seiner sinnlich-seelischen Einheit; überall offenbart sich uns im Ästhetischen Seelisches im Sinnlichen, und dieses Seelische sei eben eingefühlt. Ich will auch hier nicht darauf eingehen, ob dieser Grundsatz in seiner Allgemeinheit haltbar erscheint; viele bestreiten ihn, und zwar mit guten Gründen. Wichtig ist für uns aber, daß auch die Anerkennung dieses Grundsatzes keineswegs den Verzicht auf unsere Formel bedeutet: denn wir sprachen ja davon, daß im ästhetischen Verhalten ein wertvolles Vorstellen usw. gefühlsmäßig erfaßt wird. Und dieser Ansicht zufolge würde es notwendig zum Wesen des betreffenden Gebildes gehören, daß aus der sinnlichen Seite der Erscheinungen ihre geistige uns entgegenleuchte. Die sinnliche Seite allein könnte nur ein blindes oder dürftiges Vergnügen begründen; die geistige lediglich ein abstraktes, oder eine intellektuelle oder ethische Stellungnahme; erst die Durchdringung und Einschmelzung beider erfülle den Wert der Erscheinung, der sich in der Be-

trachtung dem Gefühle erschließt. Das gefühlsmäßige Erfassen wertvoller Erscheinungen wird demnach hier nicht berührt, und diese Formel braucht keinerlei Umbiegung und Umgestaltung zu erleiden. Nur über die Wertschicht der Erscheinungen erfolgt da eine bestimmte Aussage. Das ist nun allerdings eine eminent ästhetische Frage, denn sie trifft ja das Grundproblem ästhetischer Wertgesetzlichkeit.

Nun gibt es aber noch einen Ausbau der Einfühlungstheorie — und dieser Bau zeigt manche, nicht immer lichte Gänge — der sich mit unserer Auffassung nicht mehr verträgt. Kehren wir wieder zu unserer melancholischen Landschaft zurück. Jetzt soll nicht mehr das »gefühlserfüllte Anschauen« dieser Erscheinung die eigentlich ästhetische Verhaltungsweise sein, sondern etwas ganz anderes: entweder das Einfühlen der Melancholie, dieses Beseelen des Sinnlichen, diese eigentümlich schöpferische Tätigkeit, soweit sie sich frei und hemmungslos vollzieht und meinem eigenen Wesen gemäß; oder die Freude an dem Erleben, an der Kraft und Reinheit, an der Fülle und dem Reichtum des Erlebens. Diese beiden Fälle werden selten klar voneinander geschieden, und doch umschließen sie zwei wesentlich voneinander abweichende Auffassungen. Darum wollen wir sie auch getrennt kurz besprechen; in keiner Weise soll geleugnet werden, daß dieses schöpferische Beseelen des Sinnlichen, dieses Sich-in-allem-fühlen und umgekehrt, Quelle stärkster Freude sein kann, einer Freude, die sich der des Künstlers annähert, und die besonders auch im Naturgenuß — wovon noch ausführlich zu handeln sein wird — häufig ganz deutlich hervortritt. Es ist zweifellos also hier etwas Richtiges gesehen. Aber soll nun der Genuß an der melancholischen Landschaft ausgeschaltet werden? an ihrer Erscheinung, an ihrem Ausdruckswert? und ist es nicht im Gegenteil meist so — abgesehen von einem ganz bestimmten, aber der Zahl nach recht beschränkten Typus — daß die »Tätigkeit des Einfühlens« gar nicht oder fast gar nicht sich bemerkbar macht, sondern gleichsam unmittelbar und wie mit einem Schlage steht die melancholische Land-

schaft da, oder in einem anderen Falle der trotzige Held oder das demuterfüllte Mädchen. Dann wäre ja aber ein ästhetischer Genuß schon unmöglich. Und weiterhin: diese Beseelung vollziehen wir doch immerfort im täglichen Leben, ohne dabei im geringsten ästhetisch gefesselt zu sein. Ferner sind alle Trennungsversuche eines ästhetischen von einem nicht ästhetischen »Beseelen« bisher gescheitert, wenn wir nur auf das Beseelen selbst achten und nicht auf das, was sich daraus ergibt (eben in manchen Fällen die ästhetisch wertvolle Erscheinung) oder in welcher Einstellung und Absicht es erfolgt (eben in ästhetischer Bewußtseinshaltung). Aber man kann vielleicht noch durch zwei Argumente die erschütterte Stellung zu retten versuchen: nur im Ästhetischen soll sich dieses eigenartig freudige Einfühlen vollziehen, und wo dieses Einfühlen mißglücke, da könne auch vom Ästhetischen nicht mehr die Rede sein. Aber ich glaube, daß die Schlagkraft dieser Behauptungen eine sehr geringe ist, obgleich sie wiederum auf Richtiges hinzielen, wie denn überhaupt die große Bedeutung der Einfühlung im Erschließen zahlreicher Probleme liegt, im Hinweis auf viele vorher nicht bemerkte Phänomene, ihre Schwäche aber in der Theorie, in der mangelnden psychologischen Analyse und in voreiligen, nicht genügend gesicherten Verallgemeinerungen. Wenn behauptet wird, daß gerade im ästhetischen Verhalten das Einfühlen sich besonders glatt und frei vollziehe, so hat das seine guten Gründe. Würde der Aufbau des ästhetischen Gegenstandes nur durch Überwinden starker Hemmungen und mit großen Mühen möglich sein, so wäre ja dadurch der Genuß wesentlich beeinträchtigt; jedenfalls käme das Gebilde um seine unmittelbare Wirkung, wie es uns häufig angesichts alter, fremder Kunst so geht, die ungünstige Einfühlungsbedingungen liefert. Und stellt sich da das »Einfühlen« überhaupt nicht ein, so kommt es allerdings entweder zu gar keinem ästhetischen Verhalten oder doch wenigstens zu einem sehr herabgesetzten, nicht aber weil das »Einfühlen« an sich das Ästhetische ist, sondern weil der ästhetische Wirkungs-

gegenstand nicht realisiert wird. So scheint es mir denn, daß gerade nur in Hinsicht auf unsere Formel diese Tatsachen ihre Erklärung finden, während sie sonst unverständlich bleiben oder Anlaß zu Interpretationen werden, die vom eigentlich Ästhetischen ganz abrücken. Vielleicht darf ich noch ein erläuterndes Beispiel geben: es stehe ein Linienornament zur Betrachtung. Der Genuß kann erst auftauchen, wenn nicht der Eindruck eines regellosen Wirrwarrs in die Erscheinung tritt, sondern der lebendige Ausdruck spielender Kräfte, die sich anmutig entzweien und harmonisch wiederfinden, sich vielfach wie im Tanze verschlingen und rhythmisch sich wieder loslösen. Würde nun da die »Einfühlung« versagen, wäre es um den Genuß geschehen, denn der reinen gefühlsmäßigen Anschauung läge ein sinnloses, lächerliches Gebilde vor. Aber ebenso würde der Genuß vereitelt, wenn die »Einfühlung« nur mühsam, und sich gleichsam immer wieder korrigierend, herumtasten würde, schwankend und unsicher. Entweder ließen wir bald von dieser undankbaren Arbeit ab, oder der ästhetische Gegenstand stände auf sehr schwachen und wankenden Stützen, die sich leicht verschieben; und die Unlust seiner Herstellung würde die ästhetische Geisteshaltung trüben und verkümmern. Also sehr wichtige Fragen stehen hier der Forschung offen, aber Fragen, die nicht die ästhetische Prinzipalauffassung treffen, sondern einerseits psychologischer Natur sind und anderseits zu den ästhetischen Gesetzen leiten, die gerade von den Grundaufstellungen hier gewonnen und geklärt werden müssen. Sie können auch von der Einfühlung in dieser Form nicht verdrängt werden, sondern rücken sie im Gegenteil in die richtige Beleuchtung.

Will man nun aber den ästhetischen Genuß — und damit gelangen wir zur Erörterung der zweiten Möglichkeit — ganz in die Freude am starken, kräftigen Erleben verlegen, an der Fülle und dem Reichtum seines Auftretens und der Rhythmik seines Ablaufes, so begibt man sich in das Reich der Funktionsgefühle, deren ästhetischer Bedeutung ich in

meiner Habilitationsschrift[1]) gerecht zu werden versuchte. Nun kann es ja gar keinem Zweifel unterliegen, daß Funktionsfreuden auch ganz außerhalb jeglichen ästhetischen Verhaltens auftreten können, eben überall dort, wo ein volles kräftiges Erleben gesetzt ist, dessen Ablaufgewalt nicht gestaut wird, sondern das ungehemmt dahinströmt. So ist es etwa bei Zornausbrüchen, und das Lustmoment der Funktionsgefühle verleiht ihnen die aufpeitschende und vorwärts treibende Stärke; und so ist es z. B. bei der Freude an den heftigen Erregungswerten, die manche Spiele darbieten, oder auch bei dem Anschauen von Hinrichtungen und ähnlichem mehr. Zahllose Vorführungen der Kinematographenbühnen, der Spezialitätentheater, der Rühr- und Schauertragödien nähren sich von diesen Freuden, die so leidenschaftlich begehrt und so gern aufgesucht werden. Damit bewegen wir uns aber bestenfalls an den äußersten Grenzen ästhetischer Wertleistungen; aber auch diese Grenzannäherung bedingen nicht die Funktionsfreuden an sich, denn ihr Vorhandensein beweist gar nichts für ästhetische oder nicht ästhetische Geisteshaltung. Wohl gehen sie in die ästhetische Betrachtung ein, sie mit ihrer Lust umspülend, aber treten sie in allzu starkem Maße auf, dann erfolgt ein Durchbruch der ästhetischen Einstellung durch die Verschiebung der inneren Betonungsakzente. Denn dann steht nicht mehr das gefühlsmäßige Erfassen wertvoller Erscheinungen im Vordergrunde, sondern das freudevolle Innewerden eigener Erlebensfülle. Dann ist nicht mehr Goethes Faust eine köstliche Dichtung, weil sich hier tiefste und ergreifendste Schicksale in der sinnlichen Erscheinung dem Gefühl offenbaren, sondern weil Gelegenheit zu starken Funktionsfreuden geboten wird, die ähnlich bei einem spannenden Kriminalroman oder einer Kolportagegeschichte sich entfalten, deren gesamte Anlage auf ein derartiges Erleben abzielt. Daß nun gerade im ästhetischen Verhalten Funktions-

[1]) Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. Halle a. d. S. 1911. Im folgenden muß ich mich auf einige kurze Bemerkungen beschränken und verweise daher den näher Interessierten auf diese Arbeit.

freuden besonders deutlich ihre Wirksamkeit ausüben und so seinen Lustertrag erhöhen, liegt ja daran, daß hier ein kräftiges und harmonisch abströmendes Erleben vorhanden ist. Und würde dieses Erleben zu kärglich und zu dürftig, so daß Funktionsunlust einträte, so wäre damit der ästhetische Genuß wesentlichst geschädigt oder ganz aufgehoben, jedenfalls immer im Kampf mit der auftauchenden Langweile, der gähnenden Tätigkeitsarmut und der unerfüllten Erlebenssehnsucht. Also auch hier haben die Einfühlungstheoretiker zweifellos etwas Richtiges bemerkt, den Tatbestand aber nicht rein erkannt, sondern mit allem möglichen vermengt und dadurch nicht seiner psychologischen und ästhetischen Bedeutung gerecht werden können. Aber vielleicht schwebt ihnen noch ein anderer Gedanke vor, nämlich der, daß es sich im Ästhetischen um ein wirkliches, gegenwärtiges Erleben handelt und nicht nur um ein vorgestelltes. Darüber bedarf es jedoch für uns keiner neuen Erörterung; wir glauben alles Nötige in unseren Ausführungen über »Vorstellungsgefühle«[1]) gesagt zu haben. So dürfen wir vielleicht hoffen, daß aus diesem Kampfe der Meinungen unsere Grundauffassung gesichert und siegreich hervorgeht. Es erübrigt uns noch, auf einige Folgerungen aufmerksam zu machen, die sich aus ihr ergeben, und für das Verhältnis der Ästhetik zur allgemeinen Kunstwissenschaft mir bedeutungsvoll erscheinen.

§ 7.

Wenn wir nunmehr die Überzeugung von dem Charakter des Ästhetischen als eines gefühlsmäßigen Erfassens wertvoller Erscheinungen erworben haben, so ist es offenbar dann in seiner höchsten Reinheit vorhanden, wenn keinerlei Unlust störend sich beimischt, wenn keinerlei Gefahren die gerade Richtung der Bewußtseinshaltung bedräuen, und wenn das ganze Erleben frei und ungehemmt statthat. Die Unlust kann daher rühren, daß der Stoff an sich peinlich, unange-

[1]) Vgl. S. 94 und 104 f.

nehm ist, mag auch durch ihn ein Gehaltswert durchleuchten; wir dringen zu dieser Wertfreude nur über die Brücke des Unbehagens oder des Schmerzes. Der Stoff kann aber auch so starke Erregungsmomente enthalten, daß die Möglichkeit naherückt, die Bahn des betrachtenden Verweilens zu verlassen und im Sturm der Erregung unterzutauchen. Oder der Stoff tritt in Beziehungen zu uns, die in intellektueller, ethischer, religiöser, sexueller Hinsicht mächtig fesseln; auch da ist die Gefahr des Abirrens näher, als wenn eine gewisse Distanz von dem dargestellten Geschehen uns trennt. Dann kann auch die ganze Materialauffassung und Materialbewältigung auf Schwierigkeiten stoßen, unser Erleben zum Stocken bringen, zum ruckweisen Vorwärtsspringen; es vermag dies ja auch durch die Art der Materialanordnung und Materialgliederung willkürlich bedingt zu sein. Aber immer gilt es dann für diese Störung irgendwie entschädigt zu werden. Wenn nun jedoch gar nichts die ästhetische Geisteshaltung beeinträchtigt, wenn sie sich rein und frei erfüllt, sicher und selbstverständlich dahinflutet in seligem Schauen und Genießen, dann erleben wir das »Schöne«. Das ist keinerlei neue Definition des Schönen, sondern alle — die sich irgendwie mit diesen Fragen beschäftigt haben — kommen zu einer ähnlichen oder doch verwandten Bestimmung. Und doch gewinnt in unserem Zusammenhange diese Bestimmung eine erhöhte Bedeutung. Denn ziemlich allgemein — ich nenne nur Max Dessoir, Kaarle S. Laurila und besonders Johannes Volkelt[1]) — neigt man heute der Ansicht zu, das »Schöne« sei nur eine ästhetische Modifikation — Grundgestalt, Kategorie, oder wie sonst die üblichen Termini auch lauten mögen — neben anderen, nicht minder berechtigten. Man erblickt einen schweren Fehler der älteren Ästhetik darin, daß sie alle ihre Beweisführungen auf das Schöne absteckte und damit ungebührlich das Reich des Ästhetischen

[1]) Max Dessoir a. a. O.; Kaarle S. Laurila, Zur Lehre von den ästhetischen Modifikationen; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VIII, 1 und Johannes Volkelt, System der Ästhetik II; München 1910.

verengte. Als Ursache dieses Irrtums verweist man auf die einseitige Berücksichtigung der antiken und klassischen Kunst, die dann auch die verständnislose Unterschätzung aller anderen Kunstrichtungen zur Folge gehabt hat. Und nun scheint es, als ob wir wieder in diese alte, aufgegebene Lehre zurückfallen und dem Schönen den Ehrenplatz von neuem anweisen, den es so lange innegehabt, nunmehr aber verloren haben soll. In der Tat drängt unabweislich unsere Formel dazu, im Schönen die ungetrübteste und reinste Form des Ästhetischen zu erkennen. Aber ist denn damit irgendwie ausgesprochen, diese Form sei deshalb auch die allerwertvollste, geschweige denn die einzig berechtigte, oder gar, daß Kunst nur »schön« und nicht anders sein dürfe? Das sind doch ganz andere Fragen; und die klare Abspaltung dieser Fragen, sowie die damit errungene Reinlichkeit der Problemstellung geben den Weg zur Lösung, den ja eigentlich Kant bereits hellsichtig vorausgeahnt hat mit seiner überaus scharfsinnigen Trennung der freien und anhängenden »Schönheit«, wobei er auch die sehr richtige Bemerkung nicht unterläßt, daß letztere, trotzdem sie nicht rein ästhetisch ist, dennoch höher stehen könne als die reine Schönheit. Wir teilen keineswegs — und das ist nach all unseren bisherigen Ausführungen wohl völlig evident — Kants formalistischen Standpunkt, aber trotzdem wäre es höchst ungerecht, an dieser Stelle nicht seiner mit gebührender Bewunderung zu gedenken. Soll demnach das »Schöne« die einzige ästhetische Grundgestalt sein? Ich will diese Frage nicht bejahen, aber sicher scheint mir, daß es die »reinste« ist, die am wenigsten durch außerästhetische Momente durchsetzte. Daß bezüglich des Tragischen oder Komischen eigentlich gar kein Streit mehr darüber bestehen dürfte, daß sie stärkste Beziehungen zum Ethischen aufweisen, sollte allmählich heute allen klar sein; aber auch das Charakteristische oder das Erhabene haben die Eigenschaft, daß sie — je gesteigerter sie auftreten — über das Ästhetische hinausdrängen, während das Schöne, je schöner es wird, um so mehr ästhetisch bannt und fesselt. Das

Schöne ist nur innerhalb des Ästhetischen möglich; Charakteristisches und Erhabenes können auch ins Ästhetische eingehen, ebenso wie Tragisches oder Komisches. Es sind das lauter Dimensionen, die in allmählicher Abwandlung das Ästhetische mit außerästhetischen Zuständen verbinden und ganz eigenartige, mannigfach durchsetzte Komplexe schaffen, die höchste Wertlagen bedeuten können, ohne aber damit das Ideal ästhetischer Reinheit darzustellen. Die klassische Kunst — damit hat die frühere Ästhetik unbedingt recht — ist die eigentlich ästhetische Kunst, aber deswegen ist sie keineswegs die allein berechtigte Kunst[1]); und das übersah die frühere Ästhetik, weil sie das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft nicht kannte. Und so sind wir denn vielleicht den beiden so feindlichen Ansprüchen gerecht geworden: der modernen Ästhetik, die das Schöne entthront, und der älteren, die es an die Spitze stellt. Beide haben in einer gewissen Weise recht, und beide fehlen in anderer Hinsicht. Und eigentlich liegt tiefsten Grundes der nämliche Irrtum vor: die einseitige ästhetische Betrachtung der Kunst. Einmal sucht man deswegen die Kunst möglichst eng zu fassen, das anderemal das Ästhetische zu weit. Beides führt zu haltlosen Konsequenzen, und Rettung bringt allein die klare Erkenntnis des Problems einer allgemeinen Kunstwissenschaft. Nur dann lichtet sich das widerstreitende Chaos zur einfachen Selbstverständlichkeit des gesetzmäßig Bedingten, die längst Geschautem zu seinem Rechte verhilft.

Sollen nun aber Erhabenes, Charakteristisches, Tragisches, Komisches usw. alle außerästhetisch sein? Wir vermögen doch auch all diese Werte in der reinen Betrachtung gefühlsmäßig zu erfassen, der Anschauung hingegeben, der Erscheinung zugewandt, und bestenfalls darf man vielleicht

[1]) Auch Tragisches, Komisches, Erhabenes vermögen innerhalb gewisser Grenzen in den reinen Linienzug des Schönen einzutreten; allerdings verlieren sie damit an Schärfe der Ausprägung. Es hat einen guten Sinn, von »erhabener Schönheit« oder »tragischer Schönheit« zu sprechen; gerade auf diese Differenzierungen müßte eine Theorie der Grundgestalten ausführlich eingehen.



zugeben, daß in diesen Fällen zum Aufbau des ästhetischen Gegenstandes mehr außerästhetische Faktoren notwendig sind, aber eben nur als Hilfsmächte. Sicherlich ist das in gewisser Hinsicht richtig, und ich selbst habe diesen Gedanken in meinem Buche über Funktionsfreuden ausführlich zu begründen versucht. Ein Verhalten wird darum noch nicht außerästhetisch, weil an sich außerästhetische Faktoren in den Komplex eingehen; sie müssen sich nur der gesamten Geisteshaltung einfügen. Und innerhalb des Schönen wird man wohl die Modifikationen von Anmut und Würde, von typisierender und individualisierender Art und vielleicht noch andere mehr unterscheiden können. Nicht als ob etwa Typisches oder Individuelles nur im Bereich des Schönen angetroffen werden könnten, aber sie bilden in ihm — und darin stimme ich anscheinend mit Volkelt völlig überein — eigenartige, bedeutungsvolle Ausprägungen, die zum Teil allerdings an die Grenzränder des Schönen herantreten. Keine Verarmung des Ästhetischen beabsichtigen wir demnach, wir dringen nur auf seine strengere Fassung. Die Verarmung lassen sich gerade diejenigen zuschulden kommen, die rigoros auf einem rein ästhetischen Verhalten beharren, ohne sich der Folgerungen genügend bewußt zu sein, die sich daraus ergeben. Und die strenge Fassung geht wieder verloren, wenn man das Ästhetische mit den Gesamtkomplexen identifiziert, die im ästhetischen Verhalten auftreten. Dazu bedarf es wohl noch einiger erläuternder Worte! Denn man kann ja einwenden, das gefühlsmäßige Erfassen wertvoller Erscheinungen sei zwar die eigentlich ästhetische Zentrale, aber zum Ästhetischen gehöre nun auch weiterhin alles, was dieses Erleben ermögliche und begünstige, stütze und fördere. Es unterliegt sicher keinem Zweifel, daß der Ästhetiker auf all diese Momente achthaben muß, und nicht nur auf sie, sondern auch auf alle jene, die das ästhetische Verhalten bedräuen, schädigen oder herabsetzen. Und zwar wird es sich hier neben individuellen Bedingtheiten auch um allgemeine Tatsachen handeln, aus denen gerade die ganze Vielfältigkeit

der wirklichen Verhaltungsweisen entspringt. Und wer diese nachzeichnen will, der muß — von den Methoden differentieller Forschung geführt und mit ihrem schweren Rüstzeug gewappnet — all die möglichen Verschlingungen und Durchdringungen aufweisen, welche die Struktur der Gesamtkomplexe ausmachen. Wo bei diesen Faktoren, die nur mittelbar für das Ästhetische in Betracht kommen, sei es in fördernder oder hemmender Hinsicht, ohne in sich selbst ästhetisch zu sein, eine gewisse Verselbständigung erfolgt, dann bewirkt sie auch gleich eine Zersetzung[1]). Wenn etwa das Tragische allzu tragisch, das Komische allzu komisch wird, dann konzentriert sich das ganze Aufmerken auf das betreffende Geschehen, und es bleibt nicht bei der gefühlsmäßigen Hingabe an die Erscheinung: der wirkliche Stoff rückt tyrannisch in den Vordergrund; er stürzt in tiefes Weh oder lebt sich in stürmischer Heiterkeit aus, aber weder jenes Weh noch diese Heiterkeit sind ästhetische Zustände. Erst bei Berücksichtigung all dieser Verschiebungen, wobei verschiedene Faktoren ihren Stellenwert tauschen, und die ganzen Einstellungen sich verändern, nähern wir uns dem erstaunlichen Reichtum der Spielregeln des wirklichen Erlebens in seiner quellenden Fülle; erst dann dringen wir wahrhaft zu der vorhandenen Komplexität. Aber dies ist nur tunlich, wenn wir uns immer dessen bewußt bleiben, daß an sich außerästhetische Faktoren ins Ästhetische hineinstrahlen und dieses abwandeln, und daß da strenge Grenzen nicht zu ziehen sind. Wohl lassen sich Typen heraussondern, aber alle diese Typen fließen ineinander über. Das Ästhetische erfüllt sich am reinsten im Typus des Schönen, damit wird jedoch dieser Typus nicht der denkbar wertvollste; er ist nicht minder wertvoll, wenn wir — wie etwa im Tragischen — durch das Ästhetische hindurch zum Erfassen tiefster Lebenswerte ethischer

[1]) Eine gewisse Analogie dazu bilden die Ausführungen von Ernst Meumann (System der Ästhetik; 1914, S. 41) über die einseitige Vorherrschaft einzelner Motive des künstlerischen Schaffens in bestimmten Kunstrichtungen.

oder metaphysischer Natur vordringen. Zum Ästhetischen gehören diese Werte nicht, zum Tragischen aber sind sie wesenszugehörig, und nicht nur für seinen Aufbau, sondern für die Wirkungsart. Und vom ästhetischen Standpunkt aus ist es gleichgültig, ob wir über die epileptischen Zuckungen eines Kranken lachen, oder über die Lebensfremdheit eines großen Gelehrten milde lächeln. Aber im ersten Fall liegt doch eine gemeine Roheit vor oder wenigstens krasser Unverstand, im zweiten vielleicht liebende Güte und heiterfreundliches Mitgefühl; und da ist es durchaus nicht wertindifferent, zu welchem Verhalten die betreffende Gegebenheit auffordert. Und so dringen wir auch überall in verschiedene Wertschichten ein; der Reiz einer Durchforschung der »Grundgestalten« wird wohl erhöht durch diese Vielmaschigkeit und Feingesponnenheit der Gebilde; aber die Arbeit wird mühseliger und schwieriger. Es ist jedoch der natürliche Weg der Wissenschaft — und nicht falsche Originalitätssucht — sich immer tiefer einzugraben und einzuwühlen in ihre Probleme und immer neue Seiten an ihnen zu entdecken unter der glatten und einfachen Oberfläche, die anfangs verführerisch zur schnellen Erledigung verlockt.

§ 8.

Damit könnten wir unsere Ausführungen über das Wesen des ästhetischen Erlebens schließen, denn wir haben es nunmehr von seinem ureigensten Reiche bis an seine Grenzen hin begleitet; aber vielleicht ist es nicht unnütz, noch durch eine kurze Auseinandersetzung mit einigen wenigen Hauptvertretern der Lehre von den ästhetischen Modifikationen unseren Standpunkt zu rechtfertigen. Denn der theoretischen Bewußtheit pflegt die Tatsachenschau voranzugehen, oft gerade im Widerspruch zur eigenen Theorie. Vom Schönen sagt Max Dessoir[1]), daß es »sich fast unwiderstehlich zum Begriff des Ästhetischen erweitert, weil es von allen Kate-

[1]) Max Dessoir, a. a. O. S. 196 ff.

gorien am wenigsten mit dem realen Sinn der Dinge zu schaffen hat«. »Dies Gefühl atmet freudige Selbstgewißheit, innere Geschlossenheit, frei schwebende, wunschlose Übereinstimmung mit sich selbst.« Damit ist ja eigentlich der Typus des Schönen als reinste ästhetische Ausprägung bereits vollinhaltlich anerkannt. Wenn dann trotzdem Dessoir das Schöne nur als eine von den ästhetischen Kategorien auffaßt, so hat das auch für uns einen guten Sinn; nur meinen wir, daß wir uns damit von dem Brennpunkt des Ästhetischen entfernen, daß die anderen Kategorien — zwar nicht minder an sich wertvoll — doch minder unvermischt in ihrer ästhetischen Eigenart sind. Wir wollen nun darauf achten, ob dies vielleicht auch aus der Dessoirschen Darstellung sich erschließt. Dessoir wendet sich zunächst dem Erhabenen und Tragischen zu; da stoßen wir auf die sehr interessante Stelle: »Wer wirklichen Sinn für die Erhabenheit besitzt, der darf sich nicht als ein harmonisches Wesen in einem harmonischen Weltganzen fühlen, sondern er muß das Außerordentliche, das ihm entgegentritt, als das eigentlich Menschliche in ihm selber erfassen. Daß der Mensch als Mensch ein maßloses Wesen ist, das lehrt der gewaltige Eindruck des Erhabenen und auch der ähnlich geartete Eindruck des Tragischen. Und sie sind ein Hinweis darauf, wie einseitig der freundliche Optimismus der Schönheitsanbeter den Sinn des Weltalls darstellt, indem er über die Rätsel hinweggleitet und nichts als seligen Frieden anschaut. Tragisches Bewußtsein ist das Wissen von der unentrinnbaren Leidensbestimmung alles Guten, vermählt mit der Kraft, aus dieser Zwiespältigkeit einen erhöhten Endzustand zu gewinnen.« Unverkennbar ist doch hier der ethisch-metaphysische Grundzug, und wenn er nicht im Erleben des Erhabenen oder Tragischen abfärbt, so ist dieses geradezu unmöglich; also liegt doch klar bei diesen Kategorien ein in weitem Maßstab durch außerästhetische Faktoren durchsetztes Erleben vor, das sich gerade dadurch vom Schönen unterscheidet, und diese außerästhetischen Faktoren wirken

nicht etwa nur beim Aufbau der Gegenstände mit, sondern gehören wesenhaft zur Sonderart der Wirkung. Das spezifisch tragische Erlebnis ist kein rein ästhetisches Erlebnis. Weiter fortfahrend gelangt Dessoir zum Häßlichen: »Es gibt Dinge, die man nicht ansehen kann, und die trotzdem immer wieder das Auge auf sich lenken. Dies Häßliche besitzt die Anziehungskraft des Abgrundes. Auch im gewöhnlichen Leben kann die Verzerrung des Häßlichen, nämlich das Ekelhafte, eine geradezu faszinierende Gewalt ausüben, nicht nur als Peitschenschlag für die erregte Sinnlichkeit, sondern auch als schmerzhaftes Erregungsmittel der gesamten Lebendigkeit. Kranke werden nicht müde, ihre Entstellungen im Spiegel zu betrachten, ja sie können einen gewissen Stolz darin finden, daß ihre widerliche Erscheinung auf andere eine verhängnisvolle Anziehungskraft ausübt.« Diesen Betrachtungen fügt nun Dessoir bei, daß solche Erregungswerte mit Recht von den Meistern der Kunst in ihre Werke übernommen werden, denn »keine jener Lebenserscheinungen ist unfähig, der Träger einer Kunstform zu sein«. Sicherlich nicht, aber bedingt denn die Möglichkeit der Kunstformung schon ohne weiteres den ästhetischen Wert des Häßlichen? Die Kunst offenbart uns auch die häßlichen Seiten des Lebens und der Welt in ihren dämonischen Tiefen, und sie stoßen auf ein mit Grauen und Abscheu gepaartes Interesse, in dem Neugier, Spannungshunger, Mitleid, Angst, Metaphysisch-Religiöses usw. sich seltsam mischen, und wobei der sehr starke außerästhetische Beigeschmack nicht wegzuleugnen ist. Eine zweite Art des Häßlichen entsteht nun — nach Dessoir — durch geringe Abweichungen vom Wohlgefälligen. Das kann »künstlerisch beabsichtigt« sein »als das Dunkel, von dem das Licht strahlend sich abhebt, oder als der Sumpfboden, in dem wundervoll leuchtende und duftende Blumen gedeihen, oder als die finstere Macht, mit der das Gute kämpft. Wichtiger noch ist die Fähigkeit des Häßlichen, aus sich heraus ästhetische Werte zu treiben. Wo nämlich Auge und Ohr sich an gewohnten Formen oder Inhalten erfreuen, da läßt sich

der in ihnen verborgene seelische Kern nur schwer aus der Schale lösen. Unsere Auffassung geht gemächlich an diesen Dingen entlang, ohne ein in ihrem Innern flammendes Feuer zu verspüren. In dem Augenblick, wo das Gewohnte und Harmonische verlassen und durch eine von der Norm abweichende Formwahl unsere Aufmerksamkeit aufs stärkste gereizt wird, da ergreifen wir das Sinnliche als den Ausdruck eines in ihm verborgenen wertvollen seelischen Lebens. Das konventionell Schöne wird allzu schnell ausdruckslos, das unerwartet Häßliche ist meist ausdrucksvoll«. Sicherlich liegen hier überall feinsinnige Beobachtungen zugrunde, aber sie beweisen nur besten Falles, daß das Häßliche ästhetisch dienstbar gemacht werden kann, nicht aber daß es in sich ästhetisch bedeutungsvoll ist; es vermag ein treffliches Mittel zu sein, um besondere Werte zum Ausdruck zu bringen, und von ihnen her empfängt es seine Berechtigung; ja dieser Wert wird besonders fühlbar, weil er aus Häßlichem emporleuchtet. Aber überall handelt es sich da um den Wert, und das Häßliche erleichtert, erhöht und begünstigt seine Erlebbarkeit. In gewisser Weise ähnlich dachten ja diejenigen, welche die nicht gerade menschenfreundliche Anschauung vertraten, das Laster sei notwendig, weil im Kontrast zu ihm die Tugend um so reiner strahle; aber auch da wurde natürlich der ethische Wert allein in die Tugend verlegt. Doch will Dessoir auch zweifellos eine positive Bedeutung dem Häßlichen zubilligen, die ihm selbst zukommt, unmittelbar und nicht wegen seiner mittelbaren Dienste: es reizt die Aufmerksamkeit, es erzwingt Beachten und Interesse. Aber diese Eigenschaft teilt es mit allem Ungewohnten und Auffallenden; nicht als Häßliches drängt es sich vor, sondern als Seltenes, vom Durchschnitt Abweichendes. Wo es zur Regel wird — wie bei den Bauten in den Großstadtstraßen aus den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts — wirkt es entweder nur ärgerlich oder unsagbar langweilig. Und unter häßlichen Menschen hat gerade die einzige anwesende Schönheit den Vorzug des Auffallenden, sich Durchsetzenden. Eine

Kraft eignet allerdings häufig dem Häßlichen, die es zum Leid in nahe Beziehung setzt: es weckt Mitgefühl. Aber anderseits ist es auch ganz richtig, wenn Dessoir die letzte Stätte des Häßlichen im Komischen aufsucht; jedoch in diese Gebiete wollen wir nicht eindringen, denn die enge Verwandtschaft des Komischen zum Ethischen und damit zum Außerästhetischen steht fraglos da. Die ganzen Untersuchungen Dessoirs scheinen also unsere Grundauffassung zu stützen; jenseits des Schönen handelt es sich überall um eigenartig durchsetzte Zustände, deren ästhetischer Charakter erhalten bleiben kann, deren typische Besonderheit aber — und das ist der springende und entscheidende Punkt — auf ganz bestimmte außerästhetische Mitwirkungen und Beeinflussungen zurückgeht. So ist vielleicht der bereits einmal erwähnte Gedanke nicht ganz von der Hand zu weisen, ob nicht die Gliederung der Kategorien wesentlich durch die systematische Entwicklung all der typischen Möglichkeiten erreicht werden kann, die sich durch das Auftreten außerästhetischer Faktoren ergeben. Aber der Ausbau dieses Gedankens kann hier nicht unsere Aufgabe sein; wir wenden uns vielmehr nun den Untersuchungen von Volkelt zu. Da kann die Beweisführung nicht so einfach gezogen werden, wie bei der Prüfung der Dessoirschen Kategorien; denn Volkelt unterscheidet eine stattliche Anzahl von Grundgestalten und gewinnt sie durch Anlegung verschiedener Gesichtspunkte. Und das ist eine vortreffliche methodische Neuerung; auch wir sind der festen Überzeugung, daß da verschiedene Gesichtspunkte in der Tat obwalten, und zwar nur zum Teil ästhetische. Die Einteilung der Grundgestalten kann nicht aus der Ästhetik gewonnen werden, sondern nur durch Einbeziehung außerästhetischer Faktoren, die typische und wertvolle Ausprägungen der Verhaltungsformen bedingen und gegenständlich gesprochen: eben besondere Kunstweisen, die von einem besonderen »Wollen« getragen werden. Wir können aber unmöglich die einzelnen Fäden des dicht gesponnenen Netzes heraussondern, das Volkelt gewebt hat, sondern müssen uns

mit dem brutalen Herausgreifen einiger Hauptpunkte begnügen. Wenn Volkelt einleitend das Ästhetische der erfreuenden Art von dem der niederdrückenden absondert, weil die Norm des »Menschlich-Bedeutungsvollen« in diesen beiden Richtungen gleichmäßig sich bewegt, so stoßen wir auf folgende, sehr beachtenswerte Stelle: »Flaubert und Zola, Dostojewski und Gorki kommen viel leichter in die Lage, das künstlerische Betrachten durch Erzeugung stofflich erregender Gefühle zu stören, als Dichter, bei denen auch dort, wo Trübes und Grausiges vorkommt, daneben doch auch reichlich oder überwiegend Helles und Erquickliches geboten wird.« Damit ist die Angrenzung ans Außerästhetische deutlich ausgesprochen; aber vielleicht dürfen wir noch weiter gehen: ob irgendein Stoff erfreut oder niederdrückt, das macht ihn überhaupt nicht ästhetisch, ebensowenig ob er typisch oder individualistisch sich gibt, um gleich noch eine andere der Volkeltschen Grundgestalten heranzuziehen. Selbstverständlich ist es notwendig, daß die betreffenden Werte in der Anschauung, in der Betrachtung unserem Gefühl sich erschließen. Sie können zweifellos in dieses Verhalten eingehen, aber es ebenso zersetzen, wie ja auch Volkelt gut weiß. Sie bewegen sich alle nicht ihrer ganzen Breite nach auf ästhetischem Gebiet, und ebensowenig demnach der Genuß an ihnen. Ich kann mich freuen, einen neuen Typus der Floharten gefunden zu haben, ohne mich ästhetisch zu freuen, und ebenso vermag ich die scharf ausgeprägte Individualität eines steifen Beamten gebührend zu erkennen, ohne ästhetische Lust an ihr zu finden. Dies gilt nun aber keineswegs vom Schönen. Es ist ganz unmöglich, wirklich Schönes zu erfassen, ohne es ästhetisch zu erfassen. Das Ästhetische ist der einzige Zugang zum Schönen, und wer diesen Weg verfehlt, findet keinen anderen. Und wenn das Schöne sich steigert, um so mehr schwelgen wir im Reiche ästhetischen Genießens. Volkelt läßt das Schöne sich zum Klassischen erheben: »die Sinnenform kommt unserem Bedürfnis nach organischer Einheit im höchsten Grad entgegen. Die organi-

sche Einheit scheint sich derart leicht und hemmungslos zu vollziehen, daß wir eine Zusammenstimmung von vollendeter Klarheit und Reinheit, von nicht zu überbietendem Wohlklang erleben. Indem wir uns in die Einheit der Form einfühlen, erscheint sie uns als von einer reinen Gesundheit, von harmonischem Wohlgefühl erfüllt, als zu den glücklichsten Maßverhältnissen gediehen. Die Art, wie in den Formverhältnissen alles einander entgegenkommt und miteinander vermittelt, trägt den Charakter des Mustergültigen. Jede Spur von Schwierigkeit und Härte ist getilgt. Wir haben den Eindruck: ein Höchstes, Mustergültiges an klarer, durchsichtiger Harmonie ist erreicht. In diesem Fall darf man von klassischer Schönheit sprechen.« Und wer kann da zweifeln, daß wir wahrhaft im reinen Reiche des Ästhetischen uns bewegen? Wenn nun aber Volkelt das Charakteristische ins Phantastische einmünden läßt, so erscheint mir das willkürlich. Das Phantastische widerspricht nicht dem Schönen, es muß ihm nicht widersprechen. Es vermag sich ebenso mit dem Charakteristischen zu paaren, wie mit dem Schönen. Um Beispiele Volkelts aufzunehmen, so halte ich Novalis für einen Vertreter des Phantastisch-Schönen, Dostojewski und Zola für solche des Phantastisch-Charakteristischen; aber gerade bei diesen Dichtern ist doch der überaus starke außerästhetische Einschlag wahrlich nicht zu verkennen. Also diese Beispiele zeugen fraglos für uns. Denn meiner Meinung nach führt die Zuspitzung des Charakteristischen entweder in formaler Richtung zum Häßlichen und Gestaltlosen oder inhaltlich in die Wirklichkeit hinein. Das Charakteristische bewegt sich eben auch nicht seiner ganzen Bahn nach im Ästhetischen. Zum Erhabenen übergehend lehrt Volkelt, daß es durchaus in keinem Gegensatz zum Schönen stehe, sondern sich mit ihm zu vereinigen vermöge. Ich will das gern zugeben, nur bin ich der Ansicht, daß das Erhabene, wo es über das Schöne herausgeht, auch einen starken außerästhetischen Einschlag erhält. Daß dies keine Wertminderung bedeutet, bedarf wohl keiner Erwähnung

mehr. Volkelt faßt den Begriff des Erhabenen sehr weit: die Venus von Milo, Raffaels »Schule von Athen« sind nach ihm Beispiele des Erhabenen; ich glaube, man darf deswegen, weil man sie gelegentlich als erhabene Kunstwerke bezeichnet, sie selbst noch nicht für erhaben erklären. Im ersteren Fall bezieht sich die Erhabenheit auf die Größe der Kunstleistung, die mit scheuer Bewunderung, andächtiger Verehrung aufgenommen wird. Aber nicht gelten diese im Grunde doch eigentlich ethischen Gefühle dem durch das Kunstwerk Dargestellten; und nur dann sollte man von echter Erhabenheit sprechen. Damit ist ihr aber schon ein ethischer, metaphysischer oder religiöser Grundzug eigen. Wohl scheinen mir jedoch die folgenden Volkeltschen Grundgestalten in den Rahmen des Schönen zu fallen: die Anmut jedenfalls zur Gänze; aber ebenso vermögen auch das Sinnlich-Ästhetische und das Geistig-Ästhetische schön zu sein. Wo sie dies nicht sind, empfangen auch sie wesentlich außerästhetische Einwirkungen: das Sinnliche etwa vom Erotischen oder von der platten Wirklichkeit her; das Geistige vom Intellektuellen, Verstandesmäßigen. Das eine ist in Gefahr, in den alltäglichen Lebensstrom hereingerissen zu werden, das andere, in eisiger Kälte zu erstarren. Auf das Tragische und Komische müssen wir nicht näher eingehen, weil da die außerästhetischen Beziehungen ganz offensichtlich sind. Auch dürfen wir uns eine ausführlichere Erörterung der eigenartigen Kategorientafel von R. Hamann[1]) ersparen; denn obgleich er rein ästhetische Kategorien erbringen will, die nicht aus der Kunstbetrachtung heraus geschöpft sind, gelangt er gerade zu den folgenden drei: Musikalisch, Malerisch und Poetisch. Wir wollen davon absehen, daß jedenfalls diese Auswahl nicht hinreicht, denn das Plastische, Lineare, Architektonische treten unbedingt gleichberechtigt dazu, und auch dann ist die Zahl noch nicht erschöpft; noch wichtiger ist aber der Umstand, daß fraglos diese Kategorien in Rücksicht

[1]) R. Hamann, a. a. O.

auf Gestaltungsprobleme der Kunst gewonnen sind, wenn sie sich auch nicht auf einen einzelnen Kunstzweig beschränken. Aber der Begriff des rein Musikalischen wurzelt doch ebenso in der Musik, wie der des Malerischen in der Malerei, während das Schöne z. B. unmittelbar vom Ästhetischen her zu erfassen und festzulegen ist. Sehr richtig ist es jedoch, wenn Hamann das Komische, Erhabene und Tragische als außerästhetische Inhalte im ästhetischen Erleben betrachtet und dies in überaus beachtenswerten Darlegungen zu beweisen versucht.

Damit dürfen wir nun vielleicht hoffen, das Wesen ästhetischen Erlebens wenigstens seinen Grundzügen nach geklärt zu haben; und indem wir nun auch auf die mannigfachen Verschlingungen und Durchflechtungen der wirklichen Verhaltungsweisen die Aufmerksamkeit lenkten, bahnten wir uns den Pfad zu den folgenden Betrachtungen, in denen wir noch häufig von Komplexen sprechen werden, die vielfach durch außerästhetische Faktoren bestimmt sind. Bevor wir aber uns allein dem Reiche der Kunst zuwenden, sei zuerst auch des Naturgenusses gedacht: und durch Vergleiche von Wesensverwandtem und Wesensverschiedenem glauben wir auf diesem scheinbaren Umwege dem eigentlichen Ziele zuzusteuern.

Viertes Kapitel.

Naturgenuß und Kunstgenuß.

§ 1.

Einer sehr verbreiteten, geradezu volkstümlich gewordenen Anschauung zufolge erschließt sich uns das Ästhetische in den beiden Reichen der Natur und Kunst. Aber diese — anscheinend so selbstverständliche — Auffassung ist schon aus dem Grunde haltlos, weil sich uns ästhetische Werte doch auch in Gebilden offenbaren, die wir weder der Natur noch der Kunst zurechnen können. Daß etwa Maschinen oder Dampfschiffe starke ästhetische Eindrücke zu vermitteln vermögen, haben wir wohl alle selbst erfahren, und auch den seltsamen Zauber einer strahlend beleuchteten Großstadtstraße mit ihrem wimmelnden Betriebe werden schon die meisten gekostet haben. Wenn wir demnach diese schroffe und bequeme Zweiteilung des Ästhetischen nicht aufrecht erhalten können, so scheint sich eine andere als Ersatz uns zu bieten: wir erfassen das Ästhetische entweder in Gebilden, die auf eine ästhetische Betrachtung eingestellt sind und sich in ihr erschöpfen, oder in solchen, die zwar ästhetischer Wirkungen fähig sind, ohne aber auf diese angelegt zu sein. Die erste Gruppe stellt die Kunst; die zweite setzt sich aus all den Dingen zusammen, die — nicht zur Kunst gehörend — doch ästhetisches Erleben zu wecken vermögen. Aber auch diese Einteilung können wir nicht annehmen, weil wir — wie uns bereits bekannt ist — nicht ganz einfach Kunstgenuß und ästhetischen Genuß einander gleichsetzen dürfen. Vielleicht erschöpfen wir in rein ästhetischem Verhalten ein Drama oder einen Roman, ein Denkmal oder ein Porträt so wenig, als

wir einem Pflug oder einem Dampfschiff gerecht werden, wenn wir sie nur ästhetisch betrachten. Wie in Wahrheit das Reich der Kunst abzugrenzen ist, haben wir ja schon zur Genüge erörtert. Nun soll aber das Eigenrecht der Kunst nach der Ansicht vieler — und es sind sehr bedeutende Stimmen darunter — gerade aus dem Umstand abzuleiten sein, daß sie die ästhetischen Bedürfnisse leichter und vollkommener befriedige als die Natur, weil die Kunstwerke ihrem Wesen nach diesen Bedürfnissen Rechnung tragen und unter Ausschaltung aller hemmenden Umstände ihnen völlig angepaßt seien. Dieser Anschauung widersprechen aber jene, welche versichern, gerade ihre stärksten und lebhaftesten Eindrücke der Natur, und nicht der Kunst zu verdanken. Mögen die einen die ästhetischen Vorzüge der Kunst der Natur gegenüber noch so deutlich zu beweisen sich bemühen, die anderen pochen auf ihre Erfahrungen, die ihnen das Gegenteil zeigen; und da gehen manche noch weiter und meinen, die Kunst sei überhaupt nur ein Weg zum Erfassen des weit tieferen Ästhetischen, das Natur und Leben bieten; nur eröffne uns die Kunst das Ästhetische müheloser. Wir lassen uns so vom Künstler leiten, bis wir selbst reif genug sind, den frischen Trank der wahren Quellen zu schlürfen.

Manchen wird diese Streitfrage recht undankbar und unfruchtbar erscheinen; man kann doch darauf hinweisen, daß Goethes Faust, Michelangelos Sixtina oder Beethovens Symphonien jedenfalls durch den Naturgenuß nicht ersetzt werden können, und daß wir wieder anderseits auf den Anblick von Meer, Heide oder Gebirge zugunsten der Kunst sicherlich nicht verzichten werden. Wenn man sagt, wir würden diese Naturschönheiten gar nicht erfassen, wären wir nicht durch die Kunst vorgebildet, so kann man mit gleichem Recht erwidern, wir würden auch das Leben, mit dem Goethe, Michelangelo oder Beethoven ihre Werke erfüllt haben, nicht nachfühlen, stünden wir selbst nicht mitten im Leben. Da muß sich uns doch die Frage aufdrängen, ob es denn nicht vielleicht zum Teil recht ver-

schiedene Bedürfnisse sind, die zu Kunst und Naturgenuß hinleiten, derart, daß eine unmittelbare Vergleichbarkeit gar nicht besteht. Macht man allerdings die dogmatische Annahme, Kunst- und Naturgenuß seien rein ästhetische Verhaltungsweisen, wesensgleich und nur dem Objekte nach verschieden, dann versperrt man sich im vorhinein den Weg zu der Frage, die wir eben aufgeworfen haben. Wir wollen aber diese Annahme völlig ausschalten und auch den Kunstgenuß nur vergleichsweise heranziehen, dafür aber trachten, uns dem Wesen des Naturgenusses voraussetzungslos ein wenig zu nähern. Zugleich soll dies ein Beispiel für die Handhabung unserer Methode[1]) sein, die wir statt durch theoretische Ausführungen wohl besser an diesem praktischen Einzelfall ausproben.

§ 2.

Was man so gemeinhin als Naturgenuß oder Naturfreude bezeichnet, ist alles eher als ein rein ästhetisches Erleben. Und wenn wir uns vielleicht auch scheuen, den Naturgenuß für ein kompliziertes Kulturprodukt zu erklären, so ist er doch jedenfalls ein sehr verwickelter Tatbestand, an dessen eigenartiger Verwirklichung unsere Kultur viel mitarbeitet. In unseren Tagen wurde ja sogar der an Rousseau gemahnende kühne und geistvolle Versuch[2]) unternommen, den

[1]) Sie stützt sich vornehmlich auf die differentielle Methodik, die William Stern in seinem grundlegenden Werke »Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen« (Leipzig 1911) erschlossen hat.

[2]) von Julius Schultz, Naturschönheit und Kunstschönheit; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VI, 2; auch R. Hennig (»Die Entwicklung des Naturgefühls« in den Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung IV, 17) liegt dieser Gedanke nicht fern: »Aus dem Bestreben nach einer mindestens vorübergehenden Flucht aus den Aufregungen und dem Lärm des Alltags, aus dem zermürbenden Getriebe der großen Stadt ist ja des Naturgefühls bester Teil im Altertum sowohl wie in der Neuzeit erwachsen. Je feiner und vielseitiger das Kulturleben und die Kulturbetätigung des Menschen ist, um so lebhafter erwacht in ihm von Zeit zu Zeit das Bedürfnis nach Ruhe, und in der zeitweiligen Stadtflucht findet er die schönste gesundheitliche Erholung und Kräftigung zu neuem Schaffen.«

Naturgenuß auf Kulturfurcht und Kulturhaß zurückzuführen. Aus der schmutzigen Hast und dem wirren, bunten Treiben des modernen Lebens erwächst uns die Sehnsucht nach der »unverdorbenen Ruhe der Natur«; hier sind wir frei und erlöst von den lästigen Verpflichtungen und hemmenden Einengungen des Kulturlebens und genießen diese Freiheit und Erlösung. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß es Persönlichkeiten gibt, die — uneingestandene oder eingestandene — Kulturfurcht und Kulturverachtung in die Arme der Natur treiben, und der Ekel vor den ausgetretenen, in sicheren Bahnen sich bewegenden Pfaden des gewöhnlichen Lebens. Und — um auch dem Gegensatz gerecht zu werden — möchte ich gleich auf jene Persönlichkeiten hinweisen, denen pedantische Ordnung so sehr zur zweiten Natur geworden ist, daß sie die freie Natur als regellos und chaotisch empfinden und sich nur wohl fühlen, wenn etwa geometrische Felderanordnung, Drähte und Zäune, geradlienige Weganlage usw. die messende und regelnde Hand der sorgenden Obrigkeit verraten. Die freie Natur macht sie ängstlich und verwirrt, hier aber genießen sie die Kultur in der Natur, die siegende Menschenleistung in der bezwungenen Schöpfung. Diese Gruppe scheidet demnach für den eigentlichen Naturgenuß aus, ohne ihr aber irgendwie damit den Stempel einer absoluten Minderwertigkeit aufpressen zu wollen.

Sind nun aber wirklich Kulturfurcht und Kulturekel günstige Bedingungen für den Naturgenuß? Wer die Kultur flieht, wird die Natur aufsuchen müssen, die am weitesten von der Kultur abrückt, also die unberührte, wilde, ganz ungebändigte Natur; sie wird ihm dann als herrlichstes Asyl, als freieste Stätte erscheinen; oder auch eine Natur, in die nur aus weiter Ferne Menschenleben hineinklingt, wie wenn etwa der Wanderer auf ragender Bergeshöhe aus der Tiefe das Geläute der Kuhglocken vernimmt, also weit über den Alltag erhoben diesen in seiner Einsamkeit verrauschen hört. Gustav Mahler hat in seiner siebenten Symphonie gerade

diesen Gefühlen einen höchst ergreifenden Ausdruck verliehen. In solchen Stimmungen genießen wir aber nicht die eigentliche Erscheinung der Natur; es kommt dabei gar nicht darauf an, wie die Naturformen im einzelnen gestaltet sind, wie die Beleuchtung sich verhält usw. Es muß eben nur Natur sein, und der gleiche Eindruck wird uns dann zuteil, ob wir auf steiler Bergeshöhe stehen oder einsam im Segelboote gegen das stürmische Meer ankämpfen, während in weitester Ferne das Feuer des Leuchtturms blinkt, oder ob wir auf endloser Heide lagern. Nicht die Naturerscheinung wird genossen, sondern das Bewußtsein: hier bin ich erlöst von den Kleinigkeiten und Quälereien des Alltags, von den Lächerlichkeiten und Abgeschmacktheiten der Kultur. Hier bindet mich nichts, und hier zwängt mich nichts ein. Erbitterter Trotz, herber Stolz steigern das Lebensgefühl bisweilen wohl geradezu bis zu einem taumelnden Rausch. Und meist folgt dann — mit gelindem Katzenjammer — der Abstieg oder die Rückkehr ins Kulturleben, oder auch die Heimfahrt in die Ordnung des Alltags erfolgt ganz gern, nachdem man sich an Freiheit vollgetrunken und gesättigt. Im Gegenteil: wenn die Einsamkeitszustände, durch irgendwelche Ursachen veranlaßt, zu lange währen, schlägt der Kulturekel häufig in Kultursehnsucht um, und die ersten Kulturspuren werden jubelnd begrüßt. Diese reinigende Macht des sich im Naturgenuß entladenden Kulturhasses können wir vielleicht — wenigstens in der Mehrzahl der Fälle — vergleichen der leidenschaftlichen Opposition am Biertisch, von Leuten, die im gewöhnlichen Leben die friedfertigsten und verläßlichsten Staatsbürger sind. Und so wären wir denn bei der alten Katharsis des Aristoteles angelangt und den neuen Untersuchungen von Freud und seiner Schule. Aber fern liegt es mir, durch den Biertischvergleich etwa diesen Naturgenuß lächerlich machen zu wollen; für viele ist er notwendige Bedingung zur Ausbalancierung ihres Lebensgefühls und für manche tiefster, leidenschaftlichster Ausdruck ihres Seins. Daß sehr wenig Ästhetisches in dieser Art von Naturgenuß steckt, das

bedarf nach unseren bisherigen Kenntnissen vom Ästhetischen und von den Funktionsfreuden keiner weiteren Ausführung mehr.

§ 3.

Eine interessante Frage stellt nun der Vergleichsversuch, ob die Kunst auch diesen Bedürfnissen zu entsprechen vermag. Über ihre hohe Fähigkeit zu kathartischen Wirkungen kann gar nicht gestritten werden; aber hier handelt es sich um den Spezialfall der Kulturfurcht und des Kulturekels. Wo diese in höheren Graden auftreten, wo die Sehnsucht nach Einsamkeit wild aufflammt, da versagt die Kunst und muß versagen, weil das einzelne Kunstwerk schon als Kulturprodukt erscheint, als etwas Lebendiges, von Menschen Geformtes und Gestaltetes. Man kann schlechte Kultur fliehend zur Kunst eilen, der Menschengesellschaft die Gesellschaft der Kunst vorziehen, aber wem jede Kultur und jede Gesellschaft zuwider sind, den stößt auch die Kunst ab. Und noch ein zweiter, mehr äußerlicher Umstand tritt hinzu: zur wilden, ungebändigten Natur müssen wir reisen, wir müssen hinflüchten, meist uns körperlich abmühen, um dieses Ziel zu erreichen. Der Weg zum Kunstwerk ist in den meisten Fällen schneller, leichter und plötzlicher. Und darum können hier Erwartung und Sehnsucht nicht jene rasenden Steigerungen durchmachen, die körperlichen Begleitgefühle nicht die Höhe erklimmen wie in der Natur. Eine gewisse Vergleichbarkeit ergibt sich nur, wenn wir die Fälle nehmen, wo etwa einer, von fiebernder, jagender Erregung erfaßt, nach Rom stürmt, oder voll Entsagungen einer Festvorstellung entgegenspart. Aber die Vergleichbarkeit hört wieder auf, da ja nicht Kulturfurcht und Kulturekel diese Verlangen entzünden, sondern im Gegenteil Sehnsucht, höchste Kultur erschauernd nachzuerleben. Wir können aber die Ähnlichkeitsbeziehungen von neuem aufnehmen, wenn wir nunmehr die krassen Fälle des Naturgenusses aus Kulturfurcht und Kulturhaß ausscheiden und das Bedürfnis in den Vordergrund stellen, aus dem gewöhnlichen Leben herauszutreten und für einige

Zeit ein anderes zu kosten. Dieses andere — dem Alltag entzogene, von seinen Pflichten und Lasten befreite — Leben bieten sowohl Kunst wie Natur, und nicht nur diese, sondern auch mannigfache Spiele, die Lektüre von Memoiren oder Reisebeschreibungen, Kinematographen usw. Zu all diesen Gegebenheiten und Veranstaltungen können wir uns hingezogen fühlen, um für eine Weile andere als die alltäglichen Lebensmöglichkeiten zu kosten, sei es sanftere oder wildere, ruhigere oder abenteuerlichere, reinere oder schmutzigere. Da scheint nun die Kunst in einem großen Vorteil, weil sie dem, der sucht, je nach Lust und Laune alle nur erdenklichen Lebensvariationen darbringt; alles Leben kann er hier nachfühlen, alle Weiten und Tiefen, Höhen und Niederungen. Das Spannungsmaß dünkt unendlich. Aber in einer Beziehung, die gemeinhin viel zu wenig beachtet wird und die doch überaus wichtig ist, siegt trotzdem die Natur: das Kunstwerk bindet und, je besser es ist, desto mehr bindet es und schlägt den Betrachter in seinen Bann. Es ist das Leben des Kunstwerkes, das ich nacherlebe, und mag es mit meinen geheimsten Wünschen und Sehnsüchten noch so übereinstimmen, es ist doch — abgesehen von Ausnahmsfällen — nicht mein eigenes Schicksal, das mir hier entgegentritt. Angesichts der Natur wird das nun wesentlich anders! Hier bin ich es in weit höherem Maße, der die Eindrücke mit Leben durchtränkt; die Aufforderung dieser Gegebenheiten zu einem gewissen Erleben ist minder stark, sie sind viel weniger auf ein bestimmtes Erleben eingestellt[1]). Darum werden auch häufig die sogenannten »Naturschönheiten« als geradezu störend empfunden, für die durch Dichter, Maler oder andere Künstler bereits eine Auffassung festgelegt ist; wo also der Beschauer weiß, was er zu empfinden und zu fühlen hat. Aus diesem Grunde haben so viele

[1]) Dies schwebt wohl auch Hugo Marcus vor, wenn er darlegt, die Landschaft sei gleichsam weniger »Individuum« als das Kunstwerk; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IX, 1, S. 109 »Zur ästhetischen Wesensbestimmung der Landschaft«.

geradezu Scheu vor den Landschaften, deren Stimmungen Allgemeingut sind, vor den Gassenhauern unter den Landschaften, wenn ich mich so schroff ausdrücken darf. Natürlich kann man auch vor diese Naturerscheinungen gestellt Eigenes und Persönliches sehen, Neues fühlen, aber es bedarf erst der Überwindung der bereitliegenden gewöhnlichen Einstellungen. Wollte man aus der Kunst zum Vergleich den so häufig auftretenden Widerwillen gegen die Klassiker heranziehen, der durch schlechte Kommentare oder pedantischen Schulbetrieb gezüchtet wird und erst verschwindet, wenn allmählich die Erinnerung an jene Interpretation verlischt, so wäre die Analogie nicht ganz gewahrt: denn bei diesen Klassikerauslegungen handelt es sich um falsche, minderwertige Einstellungen, um ein mangelndes Verstehen gerade des Besten und Tiefsten, während dies bei jenen Naturerscheinungen durchaus nicht der Fall sein muß: es ist weder falsch, noch zeigt es von mangelndem Verständnis zu wissen, daß eine Mondscheinnacht »wehmütig-melancholisch« ist, und ein hohes Gebirge »trotzig-majestätisch«. Soll die Analogie stimmen, dann müssen wir des Kunstverhaltens gedenken, in dem wir inne werden, daß so und nicht anders schon viele gefühlt haben, daß dies eigentlich gar nicht unser eigen Erleben ist, sondern ein Abklatsch unzähligen Erlebens anderer, gleichsam nur ein Widerhall von längst Vorgekautem. Daß aber solche Zustände im allgemeinen im Kunstverhalten seltener auftreten und nicht die überaus heftige Schärfe gewinnen wie beim Naturgenuß, beruht wohl auf folgenden Gründen: das Kunstwerk fordert schon mehr oder minder gebieterisch ein bestimmtes Erleben, und so wird das Erleben an sich zu einem Nacherleben; wir geben uns ja absichtlich dem Leben des Kunstwerkes hin. Aber das tun wir ja in der Natur doch auch? Ich will mich geflissentlich vorerst sehr drastisch ausdrücken und die Unterschiede verschärfen, um den eigentlichen — durch keine Theorien beeinflußten — Sachverhalt herauszuheben: daß die gemalte Landschaft »melancholisch« ist, das wird durchaus als im Kunstwollen

fußend aufgefaßt; denn diese Landschaft ist ja erfüllt vom Temperament, von der Stimmung, von der Seele des Künstlers, der sie geschaffen; und der hat eben seine Melancholie im Werke objektiviert, und darum lächelt sie uns traurig aus ihm entgegen. Wenn wir demnach die Melancholie im Werk wiederfinden, so »verstehen« wir damit den Künstler, wir erfassen seine Absicht, und das hat sicherlich nichts Unangenehmes an sich, für viele sogar etwas Erfreuliches, weil es ihrer Eitelkeit und ihrem Stolze schmeichelt. Und ein eventuelles Kunstwissen ist nur eine Anleitung, das Werk richtig zu erfassen, und eine derartige Anleitung wird ja meist durchaus dankbar begrüßt. Handelt es sich aber um die wirkliche Landschaft, die als melancholisch empfunden wird, so ist natürlich kein Künstler da, der sie mit seiner Melancholie erfüllt hat, sondern auf Grund gewisser Anhaltspunkte wird der Betrachter selbst zum Künstler, der diese »Beseelung«, diese »Verlebendigung« vollzieht. Wenn aber nun fast jeder in einem bestimmten Fall dieses »Kunststück« zuwegebringt, und man sich dadurch in einer sehr großen und sehr gemischten Gesellschaft befindet, so weckt dies leicht Mißmut; und der Mißmut wird immer stärker, wenn man nirgends reine Natur antrifft, sondern überall nur eine in altbekannte Gefühle umgesetzte, ähnlich einer Ausstellung von Epigonenwerken, die man — ohne die einzelnen zu kennen — doch in ihrer Gesamtheit auswendig kennt. Nur daß die Natur nicht dann das Epigonenwerk ist, sondern man selbst der Epigone. Und wenn einem jeden diese und ähnliche Gefühle mehr oder minder vertraut sein dürften, wenigstens in der Weise leicht und leise anklingender und wieder verhuschender Stimmungen, so hat wohl auch ein jeder den eigenartigen und so seltsam beglückenden und erhebenden Eindruck erfahren, in dem ihm ist, als ob er als erster das tiefste Geheimnis eines Kunstwerkes entschleiert habe, es so verstanden, wie keiner zuvor. Das kann natürlich ein Irrtum sein, und oft erkennt die nachträgliche Besinnung die Täuschung, aber im Augenblick des Erlebens verleiht dieses Be-

wußtsein einen eigentümlich beschwingten Seligkeitsrausch. Und gerade dieses Moment stellt sich bei der Naturbetrachtung sehr häufig ein. Denn wenn wir jetzt die Fälle ausschalten — wo die Natur nur in bekannter, durch ein Wissen vorgezeichneter Weise erfaßt wird, so darf man doch im allgemeinen sagen, daß die Naturgegebenheiten vieldeutiger sind als die Kunstgebilde, weniger stark eine gewisse Auffassungsrichtung vorschreiben[1]). Ziehen wir wieder den Vergleich zur Kunst, so darf ich vielleicht an die Art erinnern, mit der ein bestimmter, weit verbreiteter Typus reine Musik aufnimmt. Die Töne wirken als mächtige Anregungsmittel auf Phantasie und Gefühl, und der Betreffende erlebt einerseits völlig in den Bahnen seiner ureigensten Tendenzen und anderseits schöpferisch im Sinne all der Phantasie- und Gefühlsgebilde, die er — von der Musik dazu veranlaßt — hervorbringt und in die Musik dann hineinlegt. Man wird mit Recht diese Art Musikgenuß als eine Abirrung bezeichnen und durchaus nicht als ein dem Musikstück angemessenes Verhalten; ich pflichte völlig dieser Ansicht bei. Jedoch uns handelt es sich ja hier nicht um richtigen oder falschen Musikgenuß, sondern um die überraschende Analogie zum Naturgenuß; allerdings eigentlich überraschend wirkt dies nicht; denn in beiden Fällen kommen die gleichen Gründe in Frage: die geringere Bindung, die Vieldeutigkeit der Eindrücke. Und noch einen Vergleich will ich hier vorbringen, nicht den Vergleich mit einem bestimmten Kunsttypus oder einem bestimmten Kunstzweig, sondern mit einem einzelnen Kunstwerk, nämlich der berühmten verschollenen und wiedergefundenen Mona Lisa des Lionardo. Wenn wir von allem Technischen und Formalen, Artistischen und Künstlerischen absehen, so besteht der unsagbare Reiz, mit dem sie auf alle wirkt, in ihrer Unergründlichkeit und der unendlichen Viel-

[1]) Eine Ahnung von dieser Vieldeutigkeit der Natureindrücke scheint auch Friedrich Sander vorzuschweben, nur daß er sie ganz anders auswertet. »Elementar-ästhetische Wirkungen zusammengesetzter geometrischer Figuren«; Psychologische Studien IX, 1 u. 2, S. 27.



fältigkeit der Auffassungsmöglichkeiten: keusch und lasterhaft, zart und heftig, sanft und grausam, spielerisch und ernst, weich und herb ist dieses Weib; und natürlich nicht etwa nacheinander durch eine leichte Änderung der Miene oder der Haltung, wie dies im Leben uns so häufig überrascht, sondern in der einzigen, einmaligen, unveränderlichen Gebärde, die dadurch etwas so unglaublich Faszinierendes und aufwühlend Aufreizendes hat. Jeder entdeckt seine Mona Lisa, und jeder eine andere; jeder kann die Wonne des Neuerlebens durchkosten und zugleich die Qual des Nichtausschöpfenkönnens dieses Reichtums. Was hier einem ganz genialen Künstler als kühnstes Meisterstück geglückt, das offenbart die Natur: die unendliche Vielfältigkeit der Auffassungsmöglichkeiten und den unerschöpflichen Reichtum. Ein Gletscher ist mir — je nach persönlicher Stimmung — bald der ergreifende Ausdruck völliger Einsamkeit und Verlassenheit, bald der trotzigsten, kräftigsten Stolzes; seine schimmernde Weiße ein strahlendes Bild leuchtendster Farbenfreude, dann wieder das öde, unveränderliche Einerlei des Lebens. Kurz, unzählig ist die Zahl der Nuancen — und die einzelnen können sehr voneinander abweichen — mit denen ich den Natureindruck zu beseelen vermag; und jede dieser Auffassungen ist an sich der anderen gleichberechtigt, während ein gemalter Gletscher schon eine bestimmte Auffassung vorträgt und mich zu der gleichen auffordert, wenn ich mich wahrhaft dem Kunstwerk hingebe. Oder wer längere Zeit am Meer geweilt, wird wissen, wie das Meer nach seinen eigenen Stimmungen sich wandelt, wie er sich stets im Meer wiederfindet. Ein theoretischer Einwand kann allerdings ausführen: dies stimme nicht, denn wenn einer gehobener, freudiger Stimmung sei und er trete ans stürmische, von gewaltigen Wolken überlastete Meer, dann vermöge er es doch nicht freudig zu empfinden. Aber sicher vermag er das; ich brauche bloß an das bekannte Bild von den tanzenden Wogen zu erinnern, und man sieht leicht ein, daß der Betreffende den Eindruck eines wilden, kräftigen, orgiastischen

Festes empfangen kann, den Eindruck gesteigertsten, erhöhtesten Lebens. Mit diesen Beispielen soll keineswegs die absolute Freiheit des Natureindrucks behauptet werden, nur seine relative im Verhältnis zu dem Kunstgenuß. Aber in der differentiellen Forschung zeigt es sich oft, daß Gradunterschiede schon die größten Folgen nach sich ziehen können und die tiefgreifendsten Veränderungen bedingen; also es wäre vollkommen verfehlt, sich etwa damit beruhigen zu wollen, daß lediglich Gradunterschiede vorliegen. Es ist durchaus möglich, daß qualitative Unterschiede auf sie zurückgehen, auf dieses »Mehr oder minder«, das im psychischen Leben oft eine entscheidende Rolle spielt.

Nun steckt in diesem Wiederfinden seiner eigenen Stimmungen in den dargebotenen Eindrücken, in diesem wundervollen, harmonischen Zusammenklang schon eine Quelle stärkster Lust; aber dazu tritt noch ein zweites: der Naturgenießer wird so gleichsam zum Künstler; auch er bannt Leben in Sinnliches und gestaltet schöpferisch, wenn er auch dann nicht das endgültige Werk fertigstellt und damit die spezifisch künstlerische Tätigkeit übt. Aber ein gut Teil, und wahrlich nicht der schlechteste Teil künstlerischer Produktion, wird hier auch dem Nichtkünstler geschenkt, wenn nur gewisse günstige Bedingungen in ihm erfüllt sind. Und mit dieser schöpferischen Tätigkeit sind eben all die schwellenden, stolzen, erschütternden und jauchzenden Gefühle gegeben, die der Künstler bei der Konzeption seines Werkes erlebt. Oft mag ja dann nachher die bange, bisweilen geradezu peinigende Qual kommen, all die geschauten Herrlichkeiten nicht festhalten zu können, um im Werke ihnen Dauer zu verleihen. Aber in den Stunden, da jener Naturgenuß erblüht, schweigt diese Qual. Da loht nur die Freude an der Gewalt der Eindrücke, am inneren Zusammenklang mit dem Empfangenen, und es flammt die frohe stolze Schöpferkraft, die so viel Leben hervorzaubert.

§ 4.

Damit soll nun keineswegs aber gesagt sein, daß sich immer oder auch nur in der Mehrzahl von Fällen der Naturgenuß bis zu dieser Entwicklungshöhe steigern muß; wohl aber, daß da, wo dieser Genuß sich einstellt, ihm Qualitäten eignen, welche die Kunstbetrachtung nicht in diesem Maße zu bieten vermag, und daß mit darauf das Eigenrecht des Naturgenusses fußt. Und es ist wohl auch nicht zu bezweifeln, daß da ästhetische Eindrücke intensivster Art erlebt werden. Insbesondere auf dem Moment der Intensität liegt hier der Nachdruck. Wenn es unsere geheimsten und innersten Wünsche und Sehnsüchte sind, Stimmungen und Gefühle, mit denen wir das Sinnliche erfüllen, so geben wir uns ihm in einer rückhaltlosen, vorbehaltlosen Weise hin, die beim Einfühlen in fremdes Erleben nur selten erreicht wird. Und auch das Sinnliche ist viel intensiver: die Farben weit stärker und kräftiger, ebenso häufig die Geräusche und Töne, und dazu gesellt sich noch das weite Reich der niederen Sinne. In gleich steigernder Richtung wirken die körperlichen Zustände: mögen wir rüstig dahinwandern, mag uns der frische Wind der Meeresküste umwehen oder ihr sonniger Strand wärmen, mögen wir die kühl-klare Luft der Berge atmen, wir sind in einem Zustand des körperlichen Gehobenseins, der Genußbereitschaft. Allerdings darf auch an Ermattung und Erschlaffung nicht vergessen werden, aber sie kommen für den Naturgenuß so wenig in Betracht, als der ermüdete und abgehetzte Museumspilger für den Kunstgenuß, oder der bereits völlig abgespannte Theaterbesucher für den Rest der Vorstellung.

Es wäre jedoch eine irrige Meinung, zu glauben, daß genußvolles Genießen der Natur, Freude an jenem Einklang von Ich und Natur und lustvolle Schöpferfülle gleichzeitig in einem Bewußtseinstatbestand gegeben sein müssen, gleichsam als in einem einzigen Querschnitt in ihrer Gesamtheit auffindbar. Es wird vielmehr ein schwellendes Auf und Ab

neuer Freuden und Genüsse sein, ähnlich wie wir dem Kunstwerk gegenüber uns bald der Gehaltsstimmung erfreuen, bald der formalen Elemente und dann wieder der künstlerischen Persönlichkeit. Wir dürfen eben, wenn wir von Natur- und Kunstgenuß sprechen, nicht mit einem Querschnitt uns begnügen, sondern müssen den ganzen Zeitverlauf nehmen, nicht eine Augenblicksphotographie, sondern gleichsam den gesamten abrollenden Film. Das ergibt erst wahrhaft Natur- oder Kunstgenuß. Es ist ein besonderes Verdienst von Max Dessoir, energisch auf die prinzipielle Bedeutung der zeitlichen Umstände hierbei hingewiesen zu haben.

Zwei der bisher dargelegten Gedanken bedürfen aber wohl noch einer etwas näheren Ausführung: ich verkenne selbstverständlich nicht, daß der Naturgenuß nicht immer diesen inneren Einklang von eigenem Erleben und im Sinnlichen erfaßten Leben zeigen muß. Ich brauche ja nur an die Fälle zu erinnern, wo etwa einer verbittert oder verärgert dahinwandert und dann plötzlich — sagen wir — angesichts eines flammenden Sonnenunterganges erschüttert dasteht. Seine Verbitterung und sein Ärger sind wie weggespült, und er unterliegt völlig dem Banne des Eindrucks. Es ist dies bekanntlich eine Wirkung, die auch gewaltigen Kunstwerken eignet. D'Annunzio schildert sehr anschaulich in seiner »Gioconda«, wie die von Angst und Schmerzen durchschütterte arme Silvia Settala von der Wunderschöpfung ihres Gatten »die höchste Wohltat der Schönheit empfängt, den Stillstand der Angst, eine Pause ihrer Furcht. Der göttliche Blitzstrahl der Freude hat für einige Augenblicke lang ihre Seele heilend durchzuckt, hat sie kristallklar gemacht ...« Dies stimmt nun köstlich und zwanglos zu der Kunsttheorie, der zufolge das Kunstwerk ein gewisses Erleben vorschreibt; und diese Aufforderung kann bei einem erhabenen Kunstwerk so zwingend, so anstürmend sein, daß sie alle Hemmungen über den Haufen wirft. Aber gerade dies scheint ja unserer Theorie des Naturgenusses zu widersprechen. Wir handelten bisher von der weitgehenden Vieldeutigkeit der Natureindrücke, von

der Möglichkeit, in einen Eindruck die verschiedenen Stimmungen einzufühlen, wobei die Verhaltungsweise immer aber eine angemessene bleibe, wenn man überhaupt hier dieses Wortes sich bedienen darf. Jetzt stehen wir aber vor Natureindrücken, die eventuell im schärfsten Gegensatz zu unserer eigenen Stimmung die ihre uns aufpressen, die also auch eine ganz bestimmte Auffassung uns aufzwingen und aufdrängen. Zunächst ist da wohl zu beachten, daß jedes ungemein auffallende Ereignis unsere momentane Stimmung plötzlich durchbricht. Wenn während meiner Arbeit unvermittelt ein entsetzlicher Knall ertönt, so reißt er mich natürlich völlig aus meinen Gedanken. Und wenn ich sinnend und sorgend dahingehe, und bei einem zufälligen Aufblicken der ganze Himmel blutrot flammt, so ist dies auch ein derartig auffallendes Geschehen, daß es mich fesselt. Selbstverständlich kann nun der Eindruck bei der reinen Intensität der unmittelbaren Sinnesdata verharren ohne jede weitere Auffassung. Aber es vermag sich auch geradezu blitzartig die gleichsam objektive Größe der Natur zu offenbaren, daß leicht in dieser Größe momentan die Kleinheit meines eigenen Lebens versinkt. Und ganz ähnlich ergeht es mir, wenn ich etwa grübelnd und zweifelnd mich plage und plötzlich emporschauend den dunkelblauen Nachthimmel über mir sehe mit seiner Schar zitternd funkelnder Sterne; auch hier ist die auffallende Größe des Eindrucks so gewaltig, daß sie mich fortreißt. Wenn ich dem Bann eines Kunstwerkes unterliege, so ist es ein ganz bestimmtes, individuell gefärbtes Erleben, das ich nacherlebe; aber angesichts dieser Natureindrücke scheint es stets die Größe der Natur zu sein im Verhältnis zu meiner eigenen Kleinheit, die mich in den Bann schlägt. Dies ist das eine Thema, das sich mir offenbart in der Sternennacht, im Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang usw., überall, wo plötzlich eine derartige ungemein auffallende Erscheinung mir entgegentritt[1]). Und dies ist allerdings ein Erleben,

[1]) Dieses »Plötzliche« betont auch Richard Dehmel in dem sehr

mit dem die Natur den Nichtsahnenden überwältigt; es kann dem einen furchtbar und entsetzlich sein, der andere wird es als wundervolle Erlösung begrüßen, der dritte sich ihm vielleicht trotzig entgegenstemmen; aber ganz entziehen kann sich diesem Erleben keiner, weil es etwas Überrumpelndes hat, gleich dem Schreck bei einem unerwarteten, gräßlichen Donnerschlag. Auf dem »Überrumpeln« liegt hier der Nachdruck, weil dieses Erleben ganz anders wird, wenn wir es erwarten. Wir brauchen bloß an den beträchtlichen Unterschied zu denken, den der plötzliche Anblick eines Sonnenunterganges macht und das langsame Verfolgen des allmählichen Herabsinkens der Sonne. Wenn nun aber der erste Schock der Überrumpelung abgeebbt ist, dann ergeben sich wieder die verschiedensten Erlebensmöglichkeiten: ich kann doch einen Sonnenuntergang ebenso als das strahlende Verbluten alles Heldenhaften und Großen erleben, wie als das Auslöschen alles Leuchtenden ins dumpfe Grau, wie als bacchantisches Leben, dem der Tod selbst zum dionysischen Feste wird. Und ich brauche weder an Leben und Sterben, an Heldentum und Untergang zu denken, und erfasse die gleißende Pracht ineinanderwebender Farben als starke, mächtige Lebenssteigerung. Und damit ist vielleicht dem anscheinenden Paradoxon alles Befremdliche genommen. Aber trotzdem ist wohl ein Bedenken noch nicht erledigt: auch wo keine »Überrumpelung« statthat, kann eine Bindung durch den Natureindruck erfolgen. Wenn ich etwa in trüber Stimmung dahingehe, während ringsumher alles in freudigen Farben lacht: der strahlende Himmel und die bunte Wiese, so »liegt« in dieser Landschaft Heiterkeit, und diese Heiterkeit steckt an. Ich bin mir dessen wohl bewußt, und ich kann geärgert diese Heiterkeit ablehnen oder ihrer Aufforderung nachgeben.

---

schönen — »Manche Nacht« betitelten — Gedichte; dessen Schlußverse lauten:

> »und du merkst es nicht im Schreiten,
> wie das Licht verhundertfältigt
> sich entringt den Dunkelheiten,
> plötzlich stehst du überwältigt«.

Eines ist zweifellos einzuräumen: die Farben sind wirklich »fröhlich« und laden zu dieser Auffassung ein. Aber wer sehr betrübt ist, wird in diesen Natureindrücken wahrscheinlich etwas Freches, Ordinäres, Aufdringliches finden; er wird sie nicht genießen können, weil er sie mit einem unangenehmen, unsympathischen Erleben erfüllt. Nun können ja einem auch wertvolle Kunstwerke in manchen Stunden widerwärtig sein, da liegt aber klar eine unangemessene Einstellung vor; während sich angesichts der Natur schwer beweisen läßt, warum sie nicht — wenn sie keusch, spröde, erhaben, zurückhaltend, verschwenderisch, hingebend usw. sein kann — auch einmal frech und brutal zu sein vermag. Und übrigens werden uns auch nicht immer Frechheit und Brutalität im Rahmen der Erscheinungswelt unangenehm berühren. Aber auch das wäre noch zu sagen, daß der Stimmungscharakter von Farben je nach den Zusammenhängen wechselt, in die sie eintreten[1]). Rot ist sicher eine warme, aufregende, freudige Farbe; das Rot des Blutes kann entsetzlich sein, das Rot auf den Wangen eines Schwindsüchtigen mitleiderregend, das Rot einer entzündeten Stelle ekelhaft. Das beste Beispiel bietet die Herbstlandschaft: sie flammt in den feurigsten Farben und stimmt doch die meisten wehmütig, weil sie in ihr Abschied, Vergehen und Sterben zu erleben meinen. Entfallen aber diese Assoziationen (ich bin mir bewußt, mich hier eines sehr ungenauen Ausdruckes zu bedienen), kann der Eindruck ungemein frisch, lebendig, strahlend wirken. Mit diesen Einwänden gegen das vorgebrachte Bedenken soll es nicht etwa als sinnlos hingestellt werden; ebensowenig wie jemals bei Kunstwerken die Bindung eine absolute ist, sondern stets einen mehr oder minder weiten individuellen Spielraum freiläßt, fehlt sie gänzlich bei den Naturgegebenheiten; bis zu einem gewissen Grade ist sie wirklich vorhanden, aber doch unvergleichlich schwächer als bei der Mehrzahl der

[1]) Vgl. dazu die ausführlichen Untersuchungen in meinen »Grundzügen der ästhetischen Farbenlehre«; Stuttgart 1908.

Kunstwerke. Und damit ist die Möglichkeit zu den verschiedensten Einstellungen gegeben, die nicht einmal der betreffenden Bindung auszuweichen brauchen, sondern die Bindung geht nicht so weit, daß sie den ganzen Erlebenskomplex vorschreibt, sondern höchstens seinen Ansatz. Selbst wenn wir der Farbenfreude uns ruhig hingeben, kann uns die Frühlingslandschaft einmal naiv heiter erscheinen, das anderemal schweigend erhaben, das drittemal von einer glänzenden, herben Kälte; und dieser Eindruck vermag sich so zu verstärken, daß diese Kälte fast abweisend, zurückstoßend wirkt. Daß die meisten annähernd gleich empfinden, beruht auf Angewöhnung und Wissen: wie jeder weiß, daß sich »Liebe« auf »Triebe« reimt, so gehen Heiterkeit und Frühling, Melancholie und Herbst zusammen. Und sicherlich lassen sich diese Auffassungen durchführen, aber nicht minder andere, die in keiner Weise weniger berechtigt sind. Damit käme nun aber alles nur auf einen Gradunterschied heraus; man soll jedoch — wo es sich um differentielle Fragen handelt — nicht übersehen, daß auch Gradunterschiede — wie übrigens bereits bemerkt — grundverschiedene Veränderungen ergeben können, und hier liegt ein derartiger Fall vor. Unser Bestreben muß nun endlich gerade dahin gehen, diese Unterschiede in ihrer Bedeutung kennen zu lernen, statt sie weiterhin zu verwischen und alles über eine einzige Leiste zu brechen, wenn nur »Gattungsgleichheit« festgestellt ist[1]).

§ 5.

Der zweite noch erklärungsbedürftige Gedanke besteht in der Mitwirkung der niederen Sinne beim Naturgenuß. Wir sprachen ja davon, welche mächtigen Erlebenssteigerungen im Naturgenuß durch die körperliche Beschaffenheit bedingt sind. Und hier scheint nun eine Unterscheidung angebracht, die allerdings theoretisch weit leichter durchführbar ist als im

[1]) Mit Freude verweise ich hier auf die ästhetischen Arbeiten von Richard Müller-Freienfels, der sich um die Durchführung ähnlicher Gesichtspunkte bemüht, so besonders in seiner »Psychologie der Kunst« und in der »Poetik«.

praktischen Einzelfall. Nur selten wird zweifellos jemand so verschroben sein, die Freude an körperlicher Bewegung und die Unlust allzu starker Ermattung dem Naturgenuß zuzurechnen. Diese subjektiven Zustände müssen billigerweise in ihrem positiven und negativen Ertrag in Abzug gebracht werden. Landschaften werden selbstverständlich nicht dadurch schöner, daß wir freudig unsere Glieder strecken und dehnen, und sie werden nicht häßlicher, weil wir ermattet sind; und doch werden sie für uns dadurch schöner und häßlicher. Denn im ersten Fall reagieren wir genußvoll auf jede Kleinigkeit; wir kommen liebend jedem Reiz entgegen, im zweiten Fall verschließt uns unsere Stumpfheit gerade die besten und kostbarsten Feinheiten. Das ist ja allbekannt und bedarf eigentlich gar keiner Erwähnung. Aber so allbekannt dies ist, im Gesamtkomplex des Naturerlebens gelingt es uns nicht, oder jedenfalls nicht völlig, diese ganz subjektiven Bedingungen und ihre Wirkung abzugrenzen. Beim Kunstwerk geht dies viel, viel leichter! Wenn wir uns über den Kunstgenuß Rechenschaft geben wollen, und darüber, was eigentlich in ihm »Kunstgenuß« ist, brauchen wir bloß auf das Wollen des Kunstwerkes zu achten und auf die Art, wie dieses Wollen gestaltet ist, sowie welche Bedeutung ihm eignet, um ungefähr das angemessene Verhalten wenigstens seinen gröbsten Zügen nach zu errechnen. Der Naturgenuß ist wesentlich subjektiver, und darum ist auch jeder Versuch, ganz subjektive Momente auszuschalten, viel schwieriger und undankbarer. Wenn ich ermattet durch die laue Sommernacht schleiche, so kann ich auch in ihr den Ausdruck von Erschlaffung und Erweichung sehen; gehe ich aber frisch dahin, so wird sie mir vielleicht die wache, drängende, wilde, schwüle Sinnlichkeit der blühenden Erde offenbaren. Kurz, immer sind hier verschiedene Einstellungen gleich berechtigt, und die besondere Einstellung geht letzthin auf völlig subjektive Bedingungen zurück. Ferner ist ja bekannt, welch große Rolle im Naturgenuß all die Eindrücke spielen, die von außen kommend an die niederen Sinne sich wenden, wie

etwa die Kühle des Windes, die Wärme der Sonne, der Duft der Blumen usw. Hier darf von einer Ausschaltung oder Trennung überhaupt nicht mehr die Rede sein. Eine nicht duftende Rose hat etwas Gespenstisches, Leichenhaftes; ein stürmisches Meer mit ziehenden Wolken ohne kräftigen Wind könnte den Beschauer geradezu verrückt machen[1]). Diese Qualitäten, welche die niederen Sinne empfangen, gehören zum vollen Natureindruck, sie bauen in ihrer Weise am Bilde der Wirklichkeit; und fielen sie weg, so wäre es eine lächerliche oder entsetzliche Natur, oder überhaupt keine Natur im üblichen Sinne. Wir dürfen uns doch nicht den wahren Naturgenuß — wie es leider so viele tun — als ein Betrachten rein optischer Bilder vorstellen, sondern weit eher den Bühneneindrücken verwandt, wo Optisches und Akustisches zu gleicher Zeit an uns sich wendet, nur daß es sich in der Natur darüber hinaus noch um die niederen Qualitäten handelt.

§ 6.

Wir haben nunmehr die Form des Naturgenusses besprochen, die ich als den »echten« oder »wahren« Naturgenuß bezeichnen will, weil da wahrhaft die Gesamtheit des Naturwirklichen Genußgegenstand wird. Diesem Eindruck geben wir uns hin und genießen seinen Ausdruckswert und in zahlreichen Fällen noch zwei weitere Faktoren: uns selbst in unserer schöpferisch-künstlerischen Betätigung und den Zusammenklang unseres Lebens mit dem Naturleben. Allerdings schließen einander in höheren Graden die zweite und dritte Lustquelle aus, weil sie ja verschiedene Beachtungsreliefs bedingen; aber sie können nacheinander auftreten, gleichsam ineinander übergehend. Vielleicht führt zur Verdeutlichung ein Vergleich mit dem sogenannten Phantasieästhetischen: hier kann ich mich auch dem Ausdruckswert dieser

[1]) Vgl. die Ausführungen von Johannes Volkelt im »System der Ästhetik« I; München 1905, S. 95 ff.



Gebilde hingeben, den Stimmungseinklang mit ihnen erfassen und die Schöpferwonnen kosten.

Wieweit ist nun der eben besprochene Naturgenuß ästhetisch? Ich glaube, daß die Antwort da nicht schwer fallen kann; eben soweit als ich den Erscheinungen gefühlsmäßig, betrachtend hingegeben bin. Und steht dieses Ästhetische hinter dem Kunstästhetischen zurück? An Intensität sicherlich nicht, das ergab sich uns ja wohl bereits zur Genüge. Ob es an inneren Qualitäten zurücksteht, das hängt doch von dem Naturgenießer ab, der sich eben letzten Grundes dieses Ästhetische schafft. Wenn über die geringere Bedeutung des Naturästhetischen geklagt wird, so ist dies ein subjektiver Mangel: die betreffende Persönlichkeit ist nicht fähig, die sinnlichen Gegebenheiten mit Ausdruck zu füllen, sie bleiben stumm und nichtssagend; oder sie erfüllt sie mit einem trivialen oder grotesken Ausdruck. Es gehört demnach mehr zum Naturgenuß als zum Kunstgenuß; aber deswegen braucht jener doch in keiner Weise diesem zu unterliegen. Aber kaum ist das Wort »es gehört mehr« entschlüpft, so scheint es auch schon falsch; denn anderseits gehört doch wieder viel mehr zum Kunstgenuß; um das Leben eines Faust, einer Hedda Gabler, eines Werkes von Rembrandt oder Michelangelo, einer Symphonie von Beethoven oder Brahms nachzufühlen, dazu bedarf es eines weiten, differenzierten eigenen Menschentums; und um diese Werke als Kunstwerke aufzunehmen, dazu bedarf es des Verständnisses für ihre spezifischen Darstellungsprobleme. All das entfällt beim Naturgenuß. Ist eine gewisse ästhetisch-künstlerische Schöpferkraft da, gewinnt die Natur Ausdruck und Leben; und einfachen, naiven Ausdruck oder raffiniert komplizierten, je nach meinem eigenen Sein und Leben.

§ 7.

Einer ganz anderen Form des Naturgenusses nähern wir uns, wenn wir nunmehr die Fälle untersuchen, wo die Natur

»künstlerisch« aufgefaßt wird. Ich glaube, daß wir dabei drei Arten auseinanderhalten müssen:

A. Wir sehen die Natur auf künstlerisch-wirksame Motive an, wobei der Eindruck gleich ins Bildmäßige oder Plastische umgesetzt wird. Wie oft hören wir Ausrufe: »Ach, das würde ja eine herrliche Lithographie abgeben« oder »das ist doch das aufgelegte Aquarell«. Das ergibt nun eine ganz andere Art der Betrachtung, als der volle Naturgenuß, von dem wir vorhin sprachen. Da wird uns der gesamte Natureindruck ästhetische Wirklichkeit, ohne in irgendeine Kunstsprache umgeformt zu werden, ja umgestaltet werden zu können. Ich vermag doch nicht ernstlich das wogende Meer mit Sturm und Rauschen und salziger Frische in ein Bild umsetzen zu wollen; indem es Bild wird, gewinnt es eine ganz andere Wirklichkeitsschicht; und wird es besungen, so erwächst es ebenfalls im Sange zu einer nur ihm eigenen Wirklichkeit, die keinesfalls mit der des tatsächlichen Naturgenusses zusammenfällt. Indem ich aber nunmehr die Natur als Kunst genieße, schalte ich alles aus und muß alles ausschalten, was sich der Kunst nicht fügt, und nehme demnach immer nur einen Ausschnitt. Ich genieße dann auch nicht mehr die Natur, sondern meine künstlerische Umformung des Gegebenen und das gemeinte Kunstwerk[1]). Und darin unterscheidet sich wesentlich diese schöpferische Tätigkeit von der ersten: die erstere bestand darin, daß ein Gegebenheitskomplex ausdrucksvolles Leben erhält, die zweite, daß ein Gegebenheitskomplex in die Bedingungen eines bestimmten

[1]) Diesen Typus repräsentiert Johannes Volkelt (System der Ästhetik III, 8), wenn er ausführt: das Naturästhetische »will erst in passender Weise aus seiner Umgebung herausgehoben, in möglichst wirkungsvoller Weise abgegrenzt sein. Erst wenn beispielsweise aus der vor mir liegenden Gegend diese Baumgruppe mit der danebenliegenden Kapelle und dem dahinter ragenden Berge herausgeschnitten und zusammengefaßt wird, ergibt sich ein besonders eindrucksvoller ästhetischer Gegenstand. Oder ich stehe auf einem freien Platz mit Menschengedränge. Da entsteht etwa ein komisches Bild, wenn ich aus der Menschenmasse jene drei eifrig aufeinander einsprechenden Juden heraushebe«.



Kunstwerkes eingeht. Man mag nun vielleicht diese zweite Art als die eigentlich künstlerische der ersten entgegenstellen, aber das schöpferische Moment eignet beiden; und es ist durchaus nicht die eine wertloser als die andere. Die ganze volle Wirklichkeit als ästhetischen Eindruck erleben, ist nichts Geringeres, als aus ihr ein Bild herauszuschneiden. Sagt man nun: aber diese zweite Art kann zur Kunstgestaltung leiten, die erste bleibt notwendig im Erleben stecken, so ist einerseits darauf zu erwidern, daß diese Lebenssteigerungen nicht erst ihre Bedeutung durch die eventuellen Folgen erhalten, sondern in sich seelische Werte und Beziehungen darstellen; und daß anderseits nur der artistische Künstler — wenn ich hier dieses Wortes mich bedienen darf — immer lediglich Kunstwerke erlebt, daß aber andere Künstler — und dafür liegen unzählige Zeugnisse vor — sehr wohl einfach ausdrucksvolles Leben erleben und erst unter der Ergriffenheit, unter der Qual und Unruhe dieses Erlebens nach seiner Darstellung ringen. Die eben geschilderte Art der Naturbetrachtung ist zweifellos unentbehrlich für einen bestimmten Künstlertyp; und besonders werden auch viele Kunstkenner und Kunstgelehrte die Natur nicht anders sehen können als in der Form von Kunstwerken; und da sie es meistens sind, die über Naturgenuß schreiben, so ist es in keiner Weise verwunderlich, daß gerade diese Art der Naturbetrachtung zu solch hohem Ansehen gelangt ist und für besonders wertvoll gilt. Es ist auch sicherlich eine gute Übung zur Heranbildung des künstlerischen Sehens, wenn bisweilen geradezu derartige Einstellungen verlangt werden; aber es ist durchaus nicht etwa die höchststehende Art der Naturbetrachtung; es ist überhaupt eine Form des Naturgenusses, die eigentlich nur mit Unrecht diesen Namen trägt, da ja dabei die Natur nicht als Natur genossen wird.

B. Eignet nun abe. dieser Form etwas Originelles, indem sie neue Kunstwerke — wenn auch meistens nur in der Phantasie — entstehen läßt, so weist nun die folgende diesen Vorzug nicht auf: es ist die — bereits kurz gestreifte — Art,

etwa im Grunewald nur Leistikows, im Hochgebirge nur Segantinis oder gar Defreggers zu sehen usw.[1]) Hier schaut man mit den Augen eines bestimmten, beliebten Künstlers; und Hauptfreude und Hauptstolz wurzeln wohl auch darin, imstande zu sein, mit den Augen dieses Künstlers die Dinge der Welt aufzunehmen. Denn dadurch fühlt sich das Publikum ihm nahe und verwandt, Geist von seinem Geiste. Aber dies stimmt natürlich ebensowenig, wie jemals der Epigone von gleichem Geiste wie der Meister beseelt ist; denn gerade sein Bestes und Kostbarstes muß ihm doch abgehen. Es ist ohne Zweifel herrlich und preisenswert, daß die Künstler der Menge die Naturschönheiten erschlossen haben, an denen sie früher blind und stumpf vorüberging; aber dieses Erschließen ist eben so lange recht äußerlich, als die Menge nur bereits durcherlebte Erlebnisse, Erlebnisse aus zweiter Hand, empfängt und nicht zu selbständigem Schauen sich durchringt, kein eigenes persönliches Verhältnis zu den Gegenständen gewinnt. Es ist nun wahrhaft sehr schwer, den Grunewald zu sehen, ohne daß einem Leistikowmotive einfallen oder auffallen; aber die einen wird es freuen, und die anderen werden geradezu dagegen ankämpfen. Dabei liegt es mir sehr fern, diese Betrachtungsweise zu unterschätzen: für viele ist sie die einzig mögliche; ebenso wie viele nur durch Kommentare und aufklärende Rezensionen den Weg zu Kunstwerken finden und in ihnen auch nur so viel erfassen, als der Kommentar oder die Rezension sie aufzufassen anweist. Einspruch muß lediglich erhoben werden, wenn diese Art der Naturbetrachtung als besonders vornehm

---

[1]) Auch J. Volkelt (a. a. O. III, S. 5) kennt diese Form des Naturgenießens: »Wer die Eigenart verschiedener Landschaftsmaler mit feinem Verständnis gleichsam zum Besitz seines Fühlens gemacht hat, kann dazu kommen, daß ihm die eine wirkliche Landschaft, vor der er steht, nach Corot, eine andere nach Leistikow, eine dritte nach Hans Volkmann aussieht. Er hat für die wirkliche Natur kein unbefangenes Auge mehr, sondern schaut in sie den einen oder anderen Künstlertypus hinein. Das ist nicht mehr echte Naturbetrachtung, sondern Abbiegen des Naturbetrachtens nach der Richtung des Kunstbetrachtens hin.«

hingestellt wird; in Wahrheit sind das doch nur Genüsse, welche Kunstwerke eigentlich schon geboten haben, und die nun durch das Aufsuchen des Originals gleichsam ihre Bestätigung finden. Allerdings kommt noch die Freude hinzu, imstande zu sein, die Natur in der gleichen Weise zu erleben wie der oder jener bekannte Künstler. Etwas ganz anderes ist es natürlich, wenn man etwa den Spuren eines Meisters folgend zu den Naturschönheiten pilgert, von denen er die entscheidenden Erlebnisse empfing. Da ist man sich auch klar dessen bewußt, nicht Natur zu genießen, sondern mit fühlenden Sinnen in die Psychologie einer bestimmten Künstlerindividualität einzudringen.

C. Ein dritter Fall von künstlerischem Naturgenuß muß hier noch Erwähnung finden: wie wir das Kunstwerk als Werk des Künstlers auffassen in eben den Beziehungen zwischen dem schöpferischen Subjekt und dem geschaffenen Objekt, so kann der überzeugte Theist das Naturgebilde als Schöpfung Gottes auffassen, demnach im »Kunstwerk« den göttlichen Künstler bewundern. So wie derjenige, der nur auf die Kunstfertigkeit achtet, nicht seinen Eindruck von der reinen Erscheinung des Werkes empfängt, sondern durch Eingehen auf die Herstellungsbedingungen und die Höhe der Leistung, so werden dann auch jeder Grashalm, jede Blüte und jeder Strauch bewundert und angestaunt, nicht weil sie einen starken ästhetischen Eindruck machen, sondern weil eine so ungeheuere Kunst in ihrer Herstellung sich offenbart. In diesem Sinne sagte mir einmal ein sehr berühmter Philosoph: »Liegt nicht im einzelnen Gräschen mehr Kunst als in den ganzen menschlichen Erzeugnissen, die wir so nennen?« Da ist das Programm klar und scharf ausgesprochen. Dies scheinen mir demnach die drei Gattungen von Fällen, in denen man Natur als Kunst, also »künstlerisch« zu betrachten vermag; keiner von ihnen führt eigentlich zum Naturgenuß; denn immer wird dabei etwas anderes genossen als die Naturerscheinung in ihrer Gesamtheit und Fülle.

§ 8.

Noch ein Fall von Naturgenuß sei besprochen, oder besser gesagt: zwei sehr verwandte Fälle. Häufig, sehr häufig spielt der Naturgenuß nur die Rolle, welche etwa einer Tafelmusik zukommt. Die Hauptsache sind das leckere Mahl und das anregende Geplauder, und die angenehmen Musikgeräusche erhöhen nur die Stimmung, bleiben aber im Hintergrund. Und so ist es doch bei sehr vielen Wanderungen: zur Hauptsache wird das frische Gehen in freier Luft, diese losgelöste Feiertagsstimmung, wo Sorgen und Mühen weit abliegen, und die Natur verstärkt nur diese Stimmung und hebt sie. Diese Stimmung würde durch Regen oder trübes Wetter beeinträchtigt, weil man sich gar nicht bemüht, den Erscheinungen sich wirklich hinzugeben. Man will wandern, sich durchsonnen lassen, fröhlich sein; und dazu gehören freundlicher Himmel und abwechselnde Bilder. Man will auch keine stärkeren Eindrücke, sie würden zu viel Energie beanspruchen, die leichte, wohlige Stimmung sprengen. Kurz, die Natur wird hier zur Tafelmusik, und die leckere Tafel ist für viele der Sonntag oder die Ferienzeit, die man lächelnd durchwandert: Hier kann von eigentlichem Naturgenuß so wenig geredet werden, wie von eigentlicher Musikfreude bei Tafelkonzerten. Aber dieser Fall scheint vielleicht ein wenig gewaltsam konstruiert, zwar auf Wirklichkeit fußend, diese jedoch in einer gewissen Richtung steigernd. Denn der Wanderer, der fröhlich seines Weges zieht, pflegt doch die Natur gar sehr zu beachten: Jede bunte Blume und jeder Vogel entzücken ihn; jede Kleinigkeit weckt sein brennendes Interesse. Geradezu kindisch ist seine Freude an all den Gegebenheiten. Man muß schon den Vergleich mit einem Halbtrunkenen wagen, der — was man ihm auch immer sagt — alles ungemein spaßhaft findet. Und weil der Wanderer in freudiger Erregung ist, stimmt ihn alles freudig, wobei es auf die besondere Art der Gegebenheiten wenig ankommt. Und dann kann sein Interesse wirklich intensiv be-

schäftigt sein: ob schon diese oder jene Blume blüht, ob dies eine Lerche oder ein Zeisig ist, eine Tanne oder eine Fichte usw. Neugier und Lernfreude sind wach, und dann die Lust am Sehen und am Hören, die im Alltag so sehr verkümmern. So klingt denn auch wohl Ästhetisches in diesen Gesamtzustand hinein, der aber in seinen wesentlichsten Zügen von ganz anderen Momenten bestimmt ist.

§ 9.

Nachdem wir die verschiedenen Formen echten und unechten Naturgenusses geprüft haben, sei die oft gestellte Frage erörtert, ob es denn wahr sei, daß die Natur überall die gleiche »Schönheit« darbiete. Und bekanntlich sehen ja viele gerade darin einen der Hauptunterschiede zum sogenannten Kunstschönen. Die Richtung, in der sich unsere Antwort bewegen wird, ist wohl bereits durch unsere bisherigen Erörterungen angedeutet: nämlich, daß sich hier keine allgemeine Antwort geben läßt, sondern daß die verschiedenen Fälle des Naturgenusses untersucht werden müssen, und daß nach ihnen auch die Ergebnisse sich verschieben. Und zwar wollen wir diesmal von rückwärts anfangen: wenn der Wanderlustige auszieht, will er meist frisches, frohes Wetter. Regen und allzugroße Schwüle werden ihn ärgern und mißmutig machen. Da spielen aber selbstverständlich Schönheitswertungen so wenig herein, wie wenn jemand im Theater nur heitere, lustige Stücke sehen will und ernsteren oder gar erschütternden Eindrücken aus dem Wege geht. Dann wird auch eine Natur verlangt, die Abwechslung bietet, das schweifende Interesse wach befriedigt, weil eben gar nicht die Absicht eines wirklichen, intensiven Versenkens vorliegt, sondern man will schauen und hören; und verschiedenes schauen und hören; Auffallendes und Eigenartiges, nicht Alltägliches sehen. Nach Neuem steht der Sinn. Es sind im Grunde Motive, die eine überaus innige Verwandtschaft mit jenen verbindet, die das Publikum zu den Ausstattungsstücken leiten, den Metropoltheaterrevuen usw. Viel gewinnt in

diesen Fällen weder das Ästhetische noch das Künstlerische. Aber jedenfalls ist für diese Art der Betrachtung die Natur nicht immer gleich schön, wenn wir das Wort da anwenden dürfen; ganz bestimmte Forderungen werden an die Natur gestellt, allerdings erwachsen diese Forderungen nur zu sehr geringem Teil ästhetischem oder künstlerischem Boden.

Wie steht es nun um den Naturgenuß, den wir als den künstlerischen bezeichneten? Wobei wir aber die drei Gruppen — die wir vorfanden — getrennt besprechen müssen: A. Dem Theisten ist allerdings die Natur überall gleich »schön«, das unvergleichliche Werk eines unvergleichlichen Schöpfers; die beste und herrlichste Welt, die sich nur denken läßt. So wird er denn auch überall Gelegenheit zu flammender Bewunderung finden. Hier drängt sich wieder die Verwandtschaft zu den unbedingten Verehrern eines Künstlers auf. Wer von der Überzeugung ausgeht, Goethe erscheine in jeder Zeile, die er geschrieben, als genialer Künstler, der wird dann auch jede Zeile verehrungsvoll preisen. Der einsichtsvolle Goetheliebhaber wird nun aber sicherlich nicht in dieser blinden Weise sich berauschen, er wird schon eine Auslese treffen, wenn ihm natürlich auch alles interessant bleibt für das Gesamtbild des Meisters. So wird auch der verständige Theist bemerken, daß nicht alle Menschen gleich wertvoll sind, und daß darum auch nicht alle Natureindrücke auf gleicher Höhe stehen müssen; so wird er eben jeden einzelnen Teil als notwendig bedingt durch das Ganze erkennen und so in ihm doch mittelbar wenigstens die wundervolle Harmonie und Vollendung zu bewundern vermögen. Vom Ästhetischen schweift ja ein derartiger Gesichtspunkt sehr weit ab, jedoch steht er bemerkenswert nahe dem künstlerischen Verhalten zahlreicher Kunstkenner. Und ähnlich — nur im Gegensatz dazu — verhält sich der Pessimist, der in der Welt die schlechteste aller möglichen erblickt und darum auch in der Einzelerscheinung der Natur nur klägliches Stümperwerk, schlechte Gesellenarbeit sieht. Also hier kann man — inner-

halb der Schranken, die ich vorhin angedeutet habe — wohl im allgemeinen sagen, die Natur sei überall gleich schön oder gleich häßlich. B. Ganz anders wird nun die Sachlage für den, der in der Natur lediglich gegebene Kunstwerke nachfühlt, also für den, der den Grunewald in Leistikowbildern, das Gebirge in Segantinis usw. genießt. Dem, der nicht selbst und nur durch den Künstler den Zugang zur Natur findet, erscheint die Natur dann am schönsten, wenn sie sich jenen Kunstwerken möglichst annähert, denn nur dann erschließt sie sich ihm; oder anders ausgedrückt: ihm erscheint die Natur um so schöner, je ähnlicher sie bestimmten Kunstwerken wird; es wird also ein an sich völlig fremder Maßstab an die Naturerscheinungen angelegt. Daß aber auch hier keine eigentlich ästhetischen Wertungen mitsprechen, dürfte doch klar sein. C. Aber auch dem, der die Natur in Hinsicht auf künstlerisch-dankbare Motive ansieht, werden nicht alle ihre Erscheinungen gleich ergiebig sein, sondern er wird sicherlich gar viele finden, die eine künstlerische Umsetzung nicht gestatten. Jedoch auch hier leitet nicht ein ästhetischer Gesichtspunkt, sondern bestimmend wirkt die Rücksicht auf die mögliche Kunstwirkung; mit anderen Worten: nicht der Eindruck der Natur wird dabei beurteilt, sondern der Eindruck der ins Kunstwerk umgesezten Natur.

§ 10.

Und nun zum echten Naturgenuß! Also zu dem Zustand, in dem wir uns der Gesamterscheinung der Natur hingeben, diese mit Leben durchtränkend ihren Ausdruck genießen, und dann weiterhin sei es unsere Schöpferfülle, sei es unseren Einklang mit der Natur. Theoretisch gesprochen ist da nun wahrhaft alle Natur gleich schön. Denn an mir hängt es, ihr Sprache zu verleihen, sie mit Leben zu erfüllen. Ob nun der Himmel trübe über einer Landschaft lastet, oder ob sie in Sonne lacht, ob eine Wiese schwellend blüht oder unter der Schneedecke schläft, darum wird die Natur nicht schöner und nicht häßlicher. Ein Einwand von anderer Seite

her wird da allerdings häufig erhoben: nicht um die Natur in den verschiedenen Jahreszeiten handelt es sich da, sondern um ihre Erscheinung, die einmal geschlossen, in sich abgerundet sein kann und das andere Mal zerfetzt, zerrissen, daß eine einheitliche Stimmung unmöglich aufzukommen vermag. Achten wir noch einmal auf unsere beiden Photographien[1]; da erscheint doch die erste wie ein chaotisches Gemengsel verschiedener Bildteile: der abbröckelnde Torbogen gäbe vielleicht ein romantisch-melancholisches Bild, die Scheune mit danebenstehendem Baum ein Bild stiller, behaglicher Ruhe, die sich im Wasser spiegelnden Gänse ein Bild reizvoll-bewegter Frische usw.; aber all das zusammen wirkt nicht, eines stört das andere; es fehlt der Rahmen, und so zerfließt gleichsam der ganze Eindruck. Erst wenn er konzentriert und eingefaßt wird, herausgehoben in seinen wesentlichen und charaktertragenden Zügen, gewinnt er Schlagkraft. Und das beweist die zweite Photographie, und diese gleitet nun allerdings — wie wir bereits wissen — in die Kunst über. Aber das gibt uns vielleicht einen wichtigen Hinweis: Natur in Photographie ist eigentlich und zwar ganz evidenterweise keine Natur mehr, sondern immer schon ein Bild, und zwar oft ein recht mißglücktes; ebensowenig ist natürlich die kurze Inhaltsangabe eines Dramas das Drama oder die Prosawiedergabe eines Gedichts Lyrik. Also mit einer photographierten Natur läßt sich überhaupt nichts für oder gegen den echten Naturgenuß, für seine Möglichkeit oder Unmöglichkeit beweisen; denn bei der photographierten Natur handelt es sich schon um eine Umsetzung, die anderen Bedingungen unterliegt: so gibt es doch »Natur«, die das Entzücken aller Ansichtskartenfabrikanten bildet und solche, die ihren Bemühungen den grausamsten Widerstand entgegensetzt; daraus kann man auf ihre ästhetische Wertigkeit gar keine Schlüsse ziehen. Wenn wir nochmals zu unserem Gänsebild zurückkehren, so ist der wiedergegebene Ausschnitt frag-

[1]) Siehe Tafel IV u. V.

los für Photographie geeignet und interessant; aber das Ganze, dem der Ausschnitt entnommen ist, wirkt leer und stumpf, matt und träge. In Wirklichkeit könnte das jedoch ganz anders sein; ohne mich erdreisten zu wollen, ihre Fülle zu erschöpfen, will ich doch eine der möglichen Verhaltungsweisen zu skizzieren versuchen: es ist lauwarme Luft; tiefe Stille, die nur hier und da durch das Plätschern der Gänse und ihr Geschnatter unterbrochen wird. Das ergibt schon eine beschauliche, ruhevoll-friedliche Stimmung, deren Einfachheit gerade stark ansprechen kann. Sie empfängt eine lächelnde Bewegtheit — gleichsam ein sanftes Kräuseln ihrer glatten Oberfläche — durch das abwechslungsreiche Spiel der Gänse, wobei bald hier, bald dort Sonnenreflexe licht aufblitzen, und ein heiter-unschuldiges, täppisch-buntes Leben sich entfaltet, das in anmutigem Gegensatz steht zu dem tiefen Frieden des verschlafenen Hauses samt dem schattigen Baume, dessen Zweige leise rauschen: ein summendes Wiegenlied, aufgenommen und weitergeführt vom schnurrigen Gebrumm der Hummeln. Und ganz in diese Stimmung geht der Torbogen ein, der vielleicht noch in den lebendigen, heiteren Akkord des Gänsespiels die Grundnote des Sterbens und Vergehens mischt oder das Ganze ins Märchenhaft-Unwirkliche schiebt. Dabei nun verrücken sich immerfort die Farben, hier heftig kontrastierend, dort in unzähligen Nuancen ineinanderwebend usw. So sind es denn Gründe genug, auch dieser Landschaft ästhetischen Reiz zuzubilligen, mag sie — photographiert — noch so kläglich und ärmlich wirken. Man darf sie nur nicht gleich in Wirklichkeit von vornherein als Photographie auffassen. Wenn demnach von »Geschlossenheit oder Zerrissenheit« in der Natur die Rede ist, so dreht es sich meistens — wenn auch vielfach uneingestandenermaßen — darum, daß sie auf mögliche Bildwirkung bezogen wird; denn sonst ist eigentlich nicht recht zu verstehen, was gemeint sein soll, wenn es sich um reine und nicht etwa von Menschenhand verschandelte Natur handelt; oder vielleicht läßt sich doch noch ein möglicher Sinn

damit vereinen: nehmen wir etwa eine zerklüftete, wilde Felsenlandschaft mit wolkenlos strahlendem Himmel. Hier scheinen mir nun zu dem Eindruck herbster, schmerzvollster Zerrissenheit noch zerfetztes Gewölk und fahle Beleuchtung notwendig. Aber auch da liegt eben ein Herausgreifen eines Ausschnittes aus der Gesamtnaturerscheinung vor und nicht diese in ihrer ganzen Gegebenheit, denn sonst können wir gerade diesen Kontrast von wonniger Ruhe, sonniger Heiterkeit und dumpfer Zerrissenheit sehr gut und sehr tief erleben. Ich hoffe, daß dieses Beispiel wohl meine Meinung klar darlegt und daß wir bei unserer Behauptung verharren können, für den reinen Naturgenuß sei alle Natur eigentlich gleich schön. Das heißt natürlich nicht, daß für den einzelnen Naturgenießer in allen seinen Lagen die Natur gleich schön sein muß. Ist er verhängter Stimmung, dann bedarf es vielleicht erst sehr heftiger, auffallender Reize, um ihn zum Naturgenuß zu bewegen. Und in anderer Stimmung wird ihm das Draufgängerische, Auffallende, Heftige zu brutal, zu roh sein, und er wird nach versteckteren, intimeren Reizen fahnden. Wir verlangen auch nicht immer die nervöse Aufgeregtheit eines Goya oder die Ekstase eines Greco, sondern flüchten oft in die leise Welt eines Corot oder zu der Lieblichkeit eines Renoir oder auch zu der gehaltenen Strenge eines Marées; und wieder in anderen Stunden verlangen wir nach der nüchternen Sachlichkeit eines Leibl oder der Erdentrücktheit eines L. v. Hofmann, und tauschen manchmal gern die tragische Wucht eines Grünewald oder Rembrandt mit der glitzernden Phantasie eines Boucher oder Fragonard; und sicher gibt es auch Zeiten, in denen die stolze und ein wenig leere Kühle eines Reynolds uns näher steht als die Gefühlswärme eines Richter, Schwind oder Thoma, oder als die leidenschaftliche Intensität eines Daumier. Damit werten wir aber nicht ästhetisch, sondern suchen nur für unsere jeweilige Stimmung ein passendes Gegenüber, wenn ich mich so ausdrücken darf. Hermann Bahr sagt einmal sehr klug, daß der Schau-

spieler sich erlebe an der Hand seiner Rolle; so erleben wir uns häufig, indem wir uns die Möglichkeit zu diesem Ausleben durch die Kunst schaffen. Es geht uns dies ja auch sonst so im Leben! In verschiedenen Stimmungen sind uns verschiedene Persönlichkeiten angenehm; und man muß schon sehr befreundet sein, um einander in ganz verschiedenen Lagen zu genügen. Aber halt! Haben wir uns dabei nicht auf einem Widerspruch ertappt? Wie verhält sich denn das eben Gesagte zu der weitgehenden Vieldeutigkeit der Natureindrücke, die wir ausführlich darzulegen versucht haben? Ich glaube doch, daß es auch an der weitestgehenden Vieldeutigkeit der Natureindrücke nichts ändert, wenn wir bisweilen allzu intensive Farben und Formen einfach nicht vertragen, und umgekehrt. Und ebenso ändert es nichts an dieser Vieldeutigkeit, wenn wir zu gewissen Zeiten das Meer nicht ausstehen können, und zu anderen das Gebirge. Wir wollen hier von körperlichen und gesundheitlichen Gründen absehen, obgleich sie dabei wesentlich mitspielen, wenn auch meistens nur in recht sublimierter Gestalt. Vor allem aber rühren diese Abneigungen daher, daß wir die betreffenden Gebilde nicht unserer Stimmung gemäß aufzufassen vermögen, sondern wir haben uns in eine bestimmte Auffassung derart verrannt, daß wir sie nicht loswerden können: z. B. das Gebirge erscheint mir wie eine drückende Zwangsjacke, bindend und lähmend. Ich vermag ebensogut die wuchtigen Bergriesen als ragendste Symbole der Freiheit anzusehen mit weitestem, ungehemmtestem Fernblick. Aber ich komme von der ersten Auffassung nicht los, sie läßt mich nicht locker und macht mich halb verrückt; und nun flüchte ich ans Meer. Hier kann ich aber ebensogut die unbegrenzte Weite in ihrer Unendlichkeit lieben, als mich wieder als Sklaven des Meeres fühlen, das mich bannt und bindet und einzwängt. Immer nur das Meer und nichts anderes, und das verstellt alle Auswege, läßt keine Ausflucht zu, es wird zum Kerker, zum Gefängnis. Und auch diese Beispiele zeigen wohl sehr deutlich, daß es nichts mit eigentlichen

objektiven ästhetischen Wertungen zu tun hat, wenn wir nun die eine Naturerscheinung schön und die andere häßlich finden. Sondern an mir liegt es, in der Natur Schönes zu erleben. So halte ich denn an dem scheinbaren Paradoxon fest, daß tatsächlich für den reinen Naturgenuß alle Natur gleich schön ist. Wir haben nun die Aufgabe, dieses Paradoxon aufzuhellen, das auf das schärfste allen unseren Erfahrungen zu widersprechen scheint.

§ 11.

Ein Kunstwerk kann z. B. deswegen schöner oder häßlicher sein, je nachdem es der Gestaltungskraft des Künstlers gelingt, sein Wollen mehr oder minder zur Erscheinung zu bringen. Nun haben wir ja vorhin ein Beispiel besprochen, wo gleichsam die Natur ein bestimmtes »Wollen« nicht zum genügenden Ausdruck führt. Wir wiesen dabei auf den Eindruck des Wildzerklüfteten hin, dessen volles Erleben durch den ruhigen Himmel beeinträchtigt wird. Aber mit mehr Recht als von einem unentschiedenen »Wollen« der Natur kann man hier von einer ihrem Gesamteindruck gegenüber nicht angemessenen Einstellung sprechen. Und selbst, wenn es mir nicht glückt, diese Gesamterscheinung in ausdrucksvolles Erleben umzusetzen, so ist doch damit in keiner Weise ausgesprochen, daß dies irgendwie unmöglich ist. Nur meine Unfähigkeit liegt klar zutage, aber die Natur bietet für eine in dieser Richtung forschende Kritik keine Handhabe. Vielleicht darf man geradezu folgende Regel aufstellen: Alle Einstellungen sind der Natur gegenüber berechtigt, die ihre Gesamterscheinung als ästhetische Wirklichkeit fassen, alle jene unangemessen, die einen Teil oder Faktor dieser Gesamterscheinung gegen den anderen ausspielen. Ich kann ja auch nicht ein Bild in seine Elemente zerpflücken und diese Summe von Teilen genießen, sondern muß eine einheitliche Auffassung üben, und das gleiche gilt, wenn ich im allgemeinen von Naturgenuß spreche. Selbstverständlich vermag ich auch Einzelnaturobjekte ästhetisch zu betrachten,

dann aber muß ich sie isolieren. Nun geht es doch aber nicht an, von einer Gesamtnaturerscheinung zu sagen, daß es — soweit es an ihr liegt — unmöglich ist, sie in einem einheitlichen Leben zusammenzuschließen, und daß dieser Eindruck einmal gewaltiger, das andere Mal minder gewaltig sein muß. Eine Blumenwiese und ein Schneefeld, Buchenwald und Heide, Gebirge und Ebene, weidenumstandener Bach und einsames Meer, wo liegt da die Möglichkeit verankert, in sich diese Gegebenheiten ästhetisch zu messen? Nur so viel darf man behaupten, daß vielleicht einmal die Auffassungsbedingungen günstiger sind als das andere Mal.

Ein Kunstwerk kann uns auch minderwertig erscheinen, weil das in ihm offenbarte »Wollen« uns unbedeutend, gering, lächerlich dünkt. Das ist auch bei der Natur unmöglich: denn sie erfüllen wir mit unserem ureigensten Erleben, und wir sind nur selten zu der herben und grausamen Selbstkritik geneigt, dieses nun unbedeutend, gering und lächerlich zu finden. Und selbst wenn wir uns dazu aufschwingen, so verdammen wir wieder doch nur unsere eigene Unfähigkeit. Das führt uns vielleicht noch tiefer in dieses scheinbare Rätsel hinein: Natur und Kunst stehen unserer Beurteilung als ganz verschiedene Gegebenheiten gegenüber. Die Kunst ist ein gestaltetes, geformtes Etwas, durchtränkt von einem bestimmten Wollen, das eben durch die besondere Art der Gestaltung und Formung einfließt. Der Natur leihen wir erst dieses »Wollen« und füllen so die an sich leeren Formen mit Leben. Darum trifft das Werturteil nicht die Natur, sondern eigentlich uns, die wir Schöpfer und Schöpfungsgenießende in einer Person sind. Darum dürfen wir wohl besser sagen statt »Die Natur ist überall gleich schön«: die Natur ist — soweit es an ihr liegt — immer gleich geeignet, zu ästhetischem Erleben zu veranlassen. Aber wie kommen wir zu dem Glauben, die Herbstlandschaft sei etwa melancholisch, und diese Melancholie stehe mir gegenüber? In der Tat erlebe ich diese Melancholie als in der Landschaft beschlossen, ähnlich wie das straffe Sichaufrichten in der Säule;

das ist eben das Rätsel oder das Problem der Einfühlung. Der Unterschied ist jedoch der, daß ich die Säule als straff sich aufrichtend erleben muß, wenn ich wirklich diese Säule und nichts anderes erleben will, während ich die Herbstlandschaft nicht minder gut anders erleben kann, so z. B. in flammender Leidenschaft, in verklärter Seligkeit, in rauschender Festlichkeit usw. Der einander gleich berechtigten Einfühlungsmöglichkeiten sind eben weit mehr; in der Beziehung Ich und Gegenstand hat mein Ich die größere Freiheit, der Gegenstand die weniger genau fixierte Auffassungsforderung. Sicherlich offenbart das unmittelbare ästhetische Erleben die bedeutsamsten Unterschiede; ich kann einmal vom Meer, das andere Mal vom Gebirge, und das dritte Mal von einer schlichten Wiese die stärksten und tiefsten Eindrücke empfangen; und dies kann im Verlauf des Lebens großen Wandlungen unterworfen sein; aber damit ist doch wieder nur etwas über meine besonderen Fähigkeiten, Stimmungsschwankungen usw. ausgesagt und nichts über die objektive Mehr- oder Minderwertigkeit der Gegenstände. Und das gleiche gilt, wenn wir die Fälle in Betracht ziehen, wo Persönlichkeiten nur bestimmte Gegenden zusagen, während sie andere völlig kalt lassen. Jene vermögen sie mit ästhetischem Erleben zu erfüllen, und bei diesen glückt es ihnen nicht oder sie geben sich Auffassungen hin, die keinen Genuß zulassen, ähnlich wie ganze Zeiten in der Alpenwelt oder in der Heide nur eine unsäglich klägliche und fürchterliche Öde sahen. Aber noch ein allerletzter Einwand muß seine Berücksichtigung finden: wir können doch einer Landschaft uns erfreuen, weil sie typisch »deutsch« oder typisch »italienisch« ist, weil sie das Wesenhafte des Gebirges zu charakteristischestem Ausdruck bringt oder das der Ebene, und es erregt unsere Verstimmung, wenn dieses Typische irgendwie abgebogen, versetzt erscheint, nicht rein und fleckenlos, sondern getrübt durch Züge, die seinen Eindruck stören. Sicherlich kann ich so die Natur betrachten, und ebenso sicherlich entsprießen eigene Lustquellen dieser Art von Betrachtung, aber

woher nehme ich das Recht, bloß deswegen eine Landschaft »häßlicher« zu nennen, weil sie nicht genügend typisch ist? Unter anderer Einstellung vermag ich gerade an diesen Abweichungen und Durchbrechungen meine besondere Freude zu finden, ähnlich wie an einem knorrigen, buckligen, phantastisch und gespenstisch gekrümmten Eichenbaum. Aber damit scheint die Angelegenheit nicht erledigt: es bezweifelt ja niemand, daß ich ein langgezogenes Rechteck wohlgefällig finden kann, jedoch ein Rechteck, das einem Quadrat sehr ähnlich ist, ohne ihm aber gleich zu sein, wird — von sehr spärlichen Ausnahmen abgesehen — ganz allgemein als mißfällig gewertet. Daraus ergibt sich nun die Folgerung, daß eine Landschaft, die überhaupt dem Typischen fernsteht, gar nicht den Gedanken daran aufkommen läßt, während die ihm angenäherte sofort die Vorstellung hervorruft, ohne ihr aber die angemessene Erfüllung zu schaffen. Es bleibt gleichsam ein ungestalteter oder mißgestalteter Rest. Damit deute ich schon an, daß diese Betrachtung bereits eine gewisse wissenschaftliche oder künstlerische Umgestaltung der Natur zu vollziehen trachtet; nur der in ein wissenschaftliches Schema umgesetzte oder künstlerisch durchformte Gletscher ist ein Gletscher »an sich«, der in der Wirklichkeit gegebene zeigt immer gewisse individuelle Besonderheiten, die in den reinen Typus nicht eingehen; gewiß mancher entfernt sich sehr von ihm, und mancher nähert sich ihm an. Aber diese Angleichung führt niemals zu einem förmlichen Zusammenfallen mit dem Typus. Ganz gelingt das auch der Kunst nicht, aber sie besitzt die Mittel, durch vereinfachende Stilisierung viel weiter diesem Ziele sich vorzuschieben als die Natur. Jedoch müssen diese Abweichungen in keiner Weise unangenehm oder störend wirken, denn gerade der lebendige Hauch der Wirklichkeit umfängt diese Unebenheiten und Unausgeglichenheiten. Es geht ja auch ähnlich in der Kunst. Reine Typen vermag sie nicht zu geben, ohne kalt und abstrakt zu werden und damit den Reiz der Sinnlichkeit einzubüßen. Und auch in der Kunst müssen geringe Abweichungen

von der »Norm« durchaus nicht als lästig empfunden werden; ich gebe hier zwei Beispiele, die ich der lesenswerten Schrift »Der Kampf um den Stil« des bekannten Malers Curt Herrmann entehme: »Heine, dem das Reimen sicherlich nicht schwer wurde, hat in einem seiner berühmten Lieder ganz bewußt unreine Endreime gegeben. Sie bringen die Stimmung und das künstlerisch Lebendige zwingender zum Ausdruck. Er soll lange danach gesucht haben.

Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute,
Klinge kleines Frühlingslied,
Kling hinaus ins Weite!

Kling hinaus bis an das Haus,
Wo die Blumen sprießen,
Wenn du eine Rose schaust,
Sag', ich lass' sie grüßen.

Und »ein dorischer Tempel, sagen wir der Parthenon, verdankt seine wunderbare lebendige Harmonie den leisen, dem Auge kaum wahrnehmbaren Abweichungen von den absoluten Horizontalen und Vertikalen, von den Schwellungen der Säulen und aller geraden Linien an ganz bestimmten Stellen«. Und weiterhin: daß ein dramatischer Held etwa den Typus des edlen Helden verkörpern soll, ist verständlich, und wenn diese Verkörperung mißglückt, brüchig und zerrissen wird, so erscheint dies als ein wahrhafter Mangel des Kunstwerkes. Daß aber eine Landschaft typisches Deutschtum ausdrücken soll, das kann niemand nachweisen. Wir erfüllen sie mit diesem Ausdrucksgehalt, und wenn uns diese Beseelung nicht gelingt, messen wir der Landschaft die Schuld bei, statt lieber die Gegebenheiten in einer Weise aufzufassen, die einen einheitlichen und restlosen Eindruck gestattet.

§ 12.

Und damit stehen wir am Ende dieser Ausführungen. Wir sahen, wie beim reinen Naturgenuß die Individualität

des Betrachters in ganz anderem Maße in Kraft tritt als angesichts der Kunst; und wegen dieser ganz verschiedenen Stellung des Ich zu Natur und Kunst muß es auch zu den ganz verschiedenen Ansichten kommen, wobei die einen ihre höchsten Verzückungen der Natur zu verdanken versichern, die anderen der Kunst. Und beide haben natürlich recht, und es wäre völlig unbillig, ihre Erfahrungen anzweifeln zu wollen. Sie stellen eben ganz verschiedene Typen dar. Einspruch ist aber zu erheben, wenn der eine Typus auf Kosten des anderen oder der anderen sich als allein angemessenen hinstellt, denn dies hat einerseits eine Vergewaltigung der wirklich vorliegenden Tatbestände zu Folge und anderseits eine Wertverkürzung, da damit bedeutungsvolle Verhaltungsweisen ausgeschaltet werden sollen. Nachdem wir aber von der Vielzahl der Typen gehandelt haben, selbstverständlich ohne sie in der unübersehbaren Fülle ihrer Verästlungen erschöpfen zu wollen, wohl aber doch nach ihren wichtigsten und charakteristischesten Ausprägungen hin, erübrigt es uns noch, mit wenigen Worten des wichtigen Unterschiedes zu gedenken, der die möglichst extremen Typen des reinen Kunst- und Naturgenießers scheidet. Wer dem echten Naturgenuß voll huldigt, wird sich der Kunst gegenüber beengt und eingezwängt fühlen, minder intensiv beteiligt. Wer ganz der Kunst lebt, wird überhaupt nur sich der Natur künstlerisch nahen — ich erinnere an das bereits Ausgeführte — und damit wird sie selbst lediglich zu einer Vorstufe der Kunst. Daher wird sowohl der eine als der andere auf Mängel und Hindernisse stoßen, wenn er nun die ihm nicht angemessene Beachtungsweise erfüllen soll; ja er wird dazu gar nicht imstande sein. Im allgemeinen sind jedoch die Kunstforscher und Ästhetiker, welche gelegentlich auch des Naturgenusses gedenken, weit mehr auf die Kunst eingestellt, eigentliche Kunstmenschen, und so ist es durchaus nicht verwunderlich, wenn die Natur dabei ziemlich schlecht abschneidet; es muß dies der Fall sein, solange jene Gelehrten und Kunstfreunde nur auf die eigenen Erfahrungen sich stützen oder auf diejenigen

der ihnen Nahestehenden, die ja meist dem gleichen Typ angehören. Zwischen diesen beiden Extremen vermitteln nun unzählige Übergänge, welche die Unterschiede zu verwischen scheinen. So sind es schließlich Probleme der differentiellen Psychologie, in die unsere Untersuchungen einmünden, denn nur sie kann den fraglichen Streit entscheiden und sowohl der Natur als der Kunst zu ihrem Recht verhelfen; Sache der Wertbetrachtung ist es dann, die Bedeutung der einzelnen typischen Verhaltungsweisen zu kennzeichnen und sie gegeneinander abzuwägen.

§ 13.

Bisher sprachen wir von der reinen Natur, und zwar vom Gesamteindruck der reinen Natur. Nun aber gehören doch zu ihr Menschen und Tiere, und dann die unbelebten Einzelobjekte: die Blumen, Sträucher, Bäume. Wie liegen hier die Verhältnisse? Wir wollen uns aber bei dieser Erörterung möglichst kurz fassen, einerseits, weil vieles von dem schon Dargelegten auch für diese Fälle gilt, und anderseits, weil das Grundproblem von Natur und Kunst wohl schon genügend erkannt und herausgearbeitet ist; es kann sich vielleicht noch nach manchen Zügen hin bereichern oder modifizieren, aber in seinen Grundfesten muß es bereits verankert sein. Und nur darauf kommt es uns hier eigentlich an. Die meisten suchen den Genuß an diesen Gegebenheiten durch die sogenannte »Gattungsschönheit« zu erklären; schön soll danach das Individuum sein, das den Typus, die Gattung, die Idee trefflich illustriert. Ein Pferd gefällt uns dann, wenn es die für das Pferd charakteristischen Merkmale in bester Ausprägung zeigt; die Tanne, welche das Tannenhafte mustergültig zur Erscheinung bringt, ein Mann oder eine Frau, wenn sie wirklich völlig »Mann« oder »Frau« sind. Ein geistvoller Forscher hat bereits bemerkt, daß diese Freude an dem Gattungsmäßigen, das der Einzelfall enthülle, doch sehr der Freude des Arztes an einem »schönen« Fall verwandt sei. Aber so richtig dies ist und unbestreitbar, ein Unterschied — und

noch dazu ein sehr wichtiger — darf dabei nicht übersehen werden: der klinische Fall wird meist verstandesmäßig erschlossen auf Grund gewisser Symptome, Gattungsschönheit scheint sich uns in der unmittelbaren Wahrnehmung zu offenbaren, wobei allerdings die Beteiligung intellektueller Faktoren auch wesentlich ist; ich muß doch irgendein Wissen um Gattungseigenschaften haben, um in einer Erscheinung sie vorfinden zu können. Daß nun aber dieses in das gefühlsmäßige Verhalten eingeschmolzene Erfassen des Typischen im Individuum, der Gattung im Einzelfall ästhetisch sehr wirksam sein kann, ist bekannt; ja manche haben auf diesen Fall — auf das Durchstrahlen des Allgemeinen im Sinnlich-Besonderen — als Idealfall mehr oder minder bewußt alles Ästhetische einstellen wollen. Dagegen dürfen wir — ohne diese Frage auch nur annähernd erschöpfend behandeln zu wollen — doch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß nicht jede »Gattungsschönheit« auch ästhetisch genossen wird. Eine Laus oder eine Wanze werden uns nicht ästhetisch dadurch wohlgefälliger, daß sie treffliche Repräsentanten ihrer Gattung sind. Uns ekelt diese Gattung. Es kann unsere Wißbegierde befriedigen, auch einmal derartige Musterexemplare kennen zu lernen, aber ästhetisch werden sie doch wohl nur wenige zu genießen vermögen, und diese werden noch ihren Genuß nur fälschlich für einen ästhetischen ansehen. Überall, wo sogenannte Gattungsschönheit vorliegt, wird eben die Erscheinung nur nach dem Gesetz der Gattung bestimmt, und dies kann naturgemäß zu Gestaltungen führen, die nach Form und Ausdruck höchst unbedeutend und abstoßend sein können, wie etwa der stumpfe, blödsinnige Blick der Giraffe mit ihrem allzu langen, tragikomischen Hals, ein Beispiel, auf das Max Dessoir[1]) bereits treffend aufmerksam gemacht hat, allerdings in etwas anderer Beziehung. Oder für mich wenigstens wird ein Dackel um so abscheulicher, je rassiger er seine

---

[1]) Vgl. die verwandten Ausführungen bei Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Stuttgart 1906, S. 196 f. und passim.

Gattungsvollkommenheit enthüllt. Wo die Gattung in der Erscheinung formal und gehaltlich ästhetisch befriedigend sich ausprägt, da fügt das Bewußtsein von ihr noch ein Plus dem Wohlgefallen bei, wie wenn wir ein edles Roß oder eine stolze Pappel erblicken. Der Wert der Einzelerscheinung wird gesteigert, wenn sich in ihr der Wert der Gattung zusammenfaßt. Wo aber die Gattung an sich minderwertig und lächerlich erscheint oder im Anblick formal und gehaltlich uns verletzt, da reicht sie keineswegs zum ästhetischen Genießen aus; und was genößen wird, ist die intellektuelle Freude oder die gesättigte Neugier, ein derartiges charakteristisches oder seltenes Exemplar vor sich zu haben. Bei einem Kunstwerk gesellt sich noch die Bewunderung der künstlerischen Leistung dazu, weil es so trefflich gelungen ist, im Einzelfall das Gesetz, im Individuum die Gattung zu verkörpern.

Aber noch von anderer Seite her erscheint die Gattungstheorie recht anfechtbar, wenigstens in ihrer einseitig-krassen Gestalt. Es ist doch nicht nur der gesunde Normalmensch schön, sondern schon die Geschichte der Kunst offenbart deutlich, daß ästhetisch-künstlerischer Wert und Gattungsideal nicht zusammenfallen. So herrlich zuweilen strotzende Gesundheit wirken kann und ein gymnastisch-gestählter Körper, so sehr kann das andere Mal schmerzhaftes Leiden ergreifen, zumal wenn hohe Geistigkeit es überstrahlt. Es ist nicht nur der Ringkämpfer ästhetisch interessant mit dem schwellenden Bau seiner steinharten Muskeln, sondern doch auch der gebrechliche Gelehrte, von dessen hoher Stirn und aus dessen gefurchten Zügen die Werte des Wissens und tiefste Lebenserfahrung leuchten. Nun kann man ja leicht Harmonie von Geistigem und Körperlichem verlangen — und ein tiefer Sinn adelt diese Forderung — aber man darf nicht vergessen, daß auch jenseits dieser Harmonie nach oben und unten ästhetisch berechtigte und wertvolle Eindrücke möglich sind. Insbesondere J. Volkelt hat dies in seiner Lehre von den ästhetischen Grundgestalten überzeugend nachgewiesen

und ebenso gezeigt, daß der Kunst das nämliche Recht zusteht, gerade das Betont-Individuelle, den einzigartigen Fall darzustellen, wie die Gattung. Der geniale Verbrecher, wie der geniale Dichter wecken unser Interesse durch ihre Einzigartigkeit und nicht in erster Linie als bezeichnendste Vertreter ihrer Gattung. Ferner finden wir Blumen- und Tierliebe auch dort, wo ein Wissen um Gattung und Art gar nicht vorhanden ist, usw. Kurz, auch hier müssen wir uns auf die differentielle Psychologie berufen, welche klar darauf hinzuführen geeignet ist, daß »Gattungsschönheit« jedenfalls nur einen Ausschnitt aus dem Ästhetischen bildet, und zwar nicht einmal aus dem Reinästhetischen, da dabei die intellektuelle Beteiligung unumgänglich notwendig ist; und zugleich haben wir wohl auch erkannt, daß reine Gattungsausprägung allein ästhetischen Charakter nicht zu begründen vermag, wenn nicht der Gattung selbst schon ästhetische Qualitäten eignen. Ähnliche Gesichtspunkte gelten natürlich auch für die Betrachtung und ästhetische Würdigung der menschlichen Gestalt. Es ist kindisch und naiv zu meinen, nur der mathematisch normal gebaute Körper, der vollständige Gesundheit verrate, könne ästhetisch anmuten oder müsse ästhetisch der wertvollste sein. Das ist ein vorwiegend medizinischer Standpunkt, der nach der Apotheke schmeckt, der aber sicher keine allgemeine Geltung beanspruchen darf, was glücklicherweise auch immer mehr und mehr eingesehen wird. Vor allem muß scharf erotisch-sexuelle Betrachtung von ästhetischer geschieden werden. Sicherlich greifen sie gewissermaßen ineinander über, indem mehr oder minder sublimierte Sexualität vielfach in den ästhetischen Genuß eingeht, diesem eine besondere Wärme und Frische verleihend, ihn gleichsam mit wilderem Blute durchtränkend; und anderseits kann das sexuelle Begehren ästhetisch durchsetzt sein; aber schließlich ist doch trotz aller möglichen Übergänge die Geisteshaltung eine verschiedene. Man vermag Julius Schultz[1]) beizustimmen,

[1]) Julius Schultz, Naturschönheit und Kunstschönheit; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VI, 2, S. 243 f.



wenn er mit folgenden Worten eine Ansicht ausspricht, die heute viele teilen: »Man wäre Barbar, wenn einen Tizians Venus um einen Grad wärmer berührte als Tizians Kain und Abel. Ich glaube, dann sind wir alle Barbaren, und die berühmtesten Künstler waren es erst recht. Wer da behauptet, daß Tizian seine Antiopa, Rubens seine Leukippostöchter oder Rembrandt seine Bathseba Hendrikje völlig ohne ‚Nebenabsichten' gemalt habe, der ist entweder kein Seelenkenner, oder er heuchelt ein ganz klein wenig.« Und trotzdem bleibt der völlige Unterschied der Geisteshaltungen unangetastet bestehen, von denen die eine in erster Linie ein gefühlsmäßiges Erfassen der Erscheinung ist, die andere ein Begehren.

Die erstere kann letztere mildern, glätten, und umgekehrt gelingt es der zweiten, jene umzustimmen, aber gerade darin erfaßt man ihre Wesensferne; wo die eine sich vordrängt, bringt sie gleichsam die andere zum Kippen. Im übrigen werden wir noch auf diese Fragen zurückkommen müssen, und so sei hier nur ein Bedenken kurz erörtert, das häufig erhoben wird: nicht im hellen Licht des Oberbewußtseins sollen sich diese Vorgänge abspielen, die den sexuellen Charakter des Gefallens an Menschenschönheit begründen; sondern im dämmernden Dunkel unterbewußter Schichten oder gar in der tiefen Nacht des Unbewußten. Ähnlich ist es, wenn mir etwa ein Bild ganz besonders sympathisch erscheint, weil es meinem nationalen Empfinden entgegenkommt; dabei muß ich mir keineswegs des Quellgebietes jenes Lustzuwachses bewußt sein, aber er ist eben da und wirkt mit, weil ich nun einmal so beschaffen bin und aus den Spannweiten meines Ich nicht herauskann. Aber ruhig zugegeben, daß es sich so verhält, so lassen sich auf diese Weise doch nur die leichten Färbungen und Tönungen des Gesamterlebenstatbestandes erklären, aber keineswegs vermag dadurch die klar erkannte und erlebte ästhetische Bewußtseinshaltung bestritten zu werden, die nun ihrem Wesen nach eine andere als die sexuell-erotische ist. Und wo diese sich vordrängt, da

prägt sich dies auch in den Verschiebungen der Struktur des wachen Bewußtseins aus.

Es gibt zweifellos Kulturstufen und Menschentypen, die »Menschenschönheit« nicht anders als sexuell würdigen können, wobei das Ästhetische bescheiden in den Hintergrund tritt, aber da kann auch nicht mehr in echter Weise vom ästhetischen Gefallen an Menschenschönheit gesprochen werden; und die lange Reihe von Kunstwerken, die auf jenes Erleben zielen, mag künstlerisch eventuell noch so hochstehend sein, sie geht gar nicht auf rein ästhetisches Verhalten, sondern auf ganz andere, mannigfach durchsetzte Komplexe, die ihren Hauptton von erotischer Lust empfangen, sei es in brutal-einfacher Weise, sei es in raffiniert-verfeinerter Form. Oder wenn wir unsere Ansicht noch einmal ganz grob ausdrücken dürfen, so müssen eine Dirne, die unzählige Männer anreizt, oder ein Ringkämpfer, der zahllose Weiber erregt, durchaus nicht ästhetisch wertvoll sein, das Begehren braucht sich nicht auf ästhetische Qualitäten zu stützen. Eine schwer lungenkranke Person mit flackerndem Rot auf den Wangen und fiebrig-schillerndem Glanze der Augen in dem raschen Flügelschlagen ihrer gesteigerten Lebendigkeit, hinter der die Schwäche des Ermattens dräut, kann eine geradezu unheimliche Schönheit ausströmen, und doch kann jedes bewußte erotische Empfinden vollständig ausgeschaltet sein oder gar als Frevel empfunden werden. Und ganz das gleiche gilt doch von der ästhetischen Freude an der federnden Elastizität und herben Keuschheit heranwachsender Jugend. Wenn es vielen so schwer wird, nackter Menschenschönheit gegenüber ästhetische Ruhe zu bewahren, so liegt dies entweder in einem Mangel an ästhetischer Zucht oder an starken Erziehungssünden, auch in der ganzen Anlage kann das Verhalten begründet sein. Was nun ästhetisch genossen wird, ist in den allermeisten Fällen sicherlich nicht gesunde Gattungsschönheit, sondern — abgesehen völlig von allem Formalen — Leben, das die Gestalt erfüllt. Und darum spielen die Stellungen, Wendungen usw. die größte Rolle, weil sie immer ein anderes

Leben offenbaren; das weiß jeder, der überhaupt schon einmal mit einem Modell gearbeitet hat, und das beweist auch die ganze Entwicklungsgeschichte der Kunst. Kolbes Bronzetänzerin bietet in ihren beiden Fassungen — außer der auf Tafel III abgebildeten gibt es noch eine andere — selbstverständlich jedesmal einen eigenen ästhetischen Eindruck: einmal ein wonnig-seliges Sichhingeben der Bewegung, wie ein Schweben mit ausgebreiteten Schwingen im Rhythmus des Tanzes, und das anderemal ein strafferes Sichzusammenfassen in der Geste einer heftigeren Bewegung. Der sexuellen Betrachtung erwüchse kein erheblicher Unterschied: beidemal ist ein junges, schlankes, temperamentvolles, gertenhaft biegsames Mädchen in völliger Nacktheit da. Aber der ästhetische Gegenstand ist so verschieden, daß man dem einen vor dem anderen den Vorzug geben kann. Das ästhetische Erleben vermag im Ausdruck der »Keuschheit« zu bestehen, der »Sünde«, des »herben Stolzes«, »ruhiger Männlichkeit« oder »mädchenhafter Scham«, kurz in der Enthüllung der lebendigen Form, und es weist nur ins Sexuelle, wenn die Formen in die Richtung eingestellt sind; das hat aber an sich mit der Nacktheit nichts zu tun, sondern die Kleidung verleiht im Gegenteil gewöhnlich viel mehr und viel heftigere sexuelle Akzente. Und dabei handelt es sich — wohlgemerkt — darum, daß der Erlebensgegenstand ein sexueller ist, wobei das Erleben selbst nicht sexuell zu sein braucht, obgleich natürlich die Gefahr der Ansteckung naheliegt. Für die Kunst folgt daraus die für uns eigentlich bereits selbstverständliche Lehre, daß es etwas ganz anderes ist, Sexuelles darzustellen und sexuell darzustellen, d. h. so, daß in der Formung die erotische Stellungnahme zum Gegenstand durchleuchtet. Ersteres ist ohne weiteres zulässig, sofern es sich um ernstere Zustände oder Konflikte des Sexuellen handelt, letzteres, soweit nicht eine schmutzige, ordinäre oder gemein-lüsterne Gesinnung durchbricht. Und damit wollen wir nun diese Auseinandersetzungen schließen, die uns die verschiedenen Arten erkennen lassen sollten, mit denen wir

dem Naturwirklichen gegenüber uns ästhetisch und nicht ästhetisch verhalten können, sowie das ästhetische Eigenrecht des sogenannten »Naturschönen«. Zugleich haben wir wohl als Nebengewinn eine tiefere Einsicht in das Wesen des Ästhetischen erlangt und den Weg uns gebahnt, um nunmehr die ästhetische Bedeutung der Kunst in den Kreis unserer Betrachtung ziehen zu können. Dieser Aufgabe dient das folgende Kapitel!

Fünftes Kapitel.

Die ästhetische Bedeutung der Kunst.

§ 1.

Die Frage nach der ästhetischen Bedeutung der Kunst läßt sich wohl auch folgendermaßen in Worte fassen: Wie und in welchem Maße können in der Kunst sich ästhetische Werte offenbaren? Dabei sind vielleicht zwei Bemerkungen nötig zur Abwehr von Mißverständnissen: a) Die Frage nach der ästhetischen Bedeutung der Kunst ist naturgemäß von der nach ihrer Gesamtbedeutung zu trennen. Erstere bildet nur einen, allerdings sehr wichtigen Teil der letzteren. b) Es wird zur Entscheidung dieser Frage auch nicht nach den nützlichen oder schädlichen Folgen des ästhetischen Verhaltens gegenüber der Kunst gefragt, sondern nach dem ästhetischen Wertertrag der Kunst. Es ist ja — leicht ersichtlich — der Wert einer Erkenntnis etwas ganz anderes, als die aus ihr resultierenden Nützlichkeiten oder Schädlichkeiten, und der Wert eines edlen Willensentschlusses unabhängig von den praktischen Folgen. So steht denn hier im eigentlichen Sinne nicht die Kulturbedeutung der Kunst in Frage, oder die Rolle, die sie berufen ist im Haushalt des Lebens zu führen, sondern lediglich ihre Fähigkeit zur Hervorbringung ästhetischer Werte.

§ 2.

Eine Theorie, die immer wieder auftaucht, bringt das Kunsterleben in engste Beziehung zu einer Freude an der Naturnachahmung oder weist der Kunst diese Aufgabe zu[1]).

[1]) Vgl. meinen Essay über »Naturalistische Kunsttheorien«; Zeitschr. f.

Und weil sich hier in bedeutsamster Weise ästhetische und außerästhetische, künstlerische und nicht künstlerische Forderungen kreuzen und vermengen, wird es zweckdienlich sein, diesen Fragen unsere Aufmerksamkeit zu schenken und sie ausführlicher zu behandeln, als es vielleicht auf den ersten Blick notwendig erscheint.

Vor allem müssen wir uns klar machen, daß der Naturalismus als kunstgeschichtliche Erscheinung etwas anderes ist, als der Naturalismus als Kunsttheorie. Max Dessoir[1]) wies bereits auf die Notwendigkeit dieser wichtigen Unterscheidung hin und gab eine treffende Charakteristik der kunstgeschichtlichen Erscheinung des Naturalismus, der stets nach einem Bruch mit der Überlieferung auftritt. »Daraus ergibt sich dann an zweiter Stelle die Rückkehr zur Natur. Je freier man sich nämlich von einer Tradition macht, desto sicherer greift man auf die Natur zurück; und umgekehrt verliert man desto schneller die Berührung mit der Natur, je ausschließlicher man in den gewohnten Formen fühlt. Diesem Gesetz entsprechend kommen die von der alten Kunst Unbefriedigten fast willenlos zur Nachahmung der Natur.« Aber man würde — wie Jonas Cohn[2]) sehr richtig sagt — dem Naturalismus sicher nicht gerecht, wollte man in ihm nur ein sklavisches Nachbilden äußerer Gegenstände sehen; »vielmehr drängt sich in allen großen naturalistischen Bewegungen, in der Frührenaissance so gut, wie im Sturm und Drang oder in den Kämpfen Courbets, Manets und ihrer Schüler eine ungebändigte jugendliche Lebenskraft zersprengend durch die Hüllen alt

Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. V, 1; es erscheint mir als wissenschaftliche Pflicht der Dankbarkeit, an dieser Stelle auf die ausgezeichnete Abhandlung von Konrad Fiedler »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit« hinzuweisen, die — 1881 geschrieben — eigentlich alles Wesentliche vorausnimmt, was gegen die erst später auftauchenden radikal-naturalistischen Kunsttheorien eingewendet werden kann. Erster Band der »Schriften über Kunst«; München 1913, S. 133—182.

[1]) Max Dessoir, a. a. O. S. 64.

[2]) Jonas Cohn, Stil in Kunst und Leben; Preußische Jahrbücher 140, 2, S. 233 ff.

gewordener Formen.« Ferner ist zu beachten, daß vieles von dem, was der eigenen Epoche naturalistisch erscheint, aus einiger Entfernung gesehen völlig anders sich ausnimmt, daß dann nicht mehr die Freude an der glücklich errafften Abformung im Vordergrunde steht, sondern die fabelhafte Intensität des Naturerfassens, die glühende Liebe zu der farbigen Sichtbarkeit der Dinge, das neue, starke Naturgefühl[1]). Das Illusionistische dünkt uns z. B. heute durchaus nicht als das Wichtigste in der klassischen Kunst eines Manet, sondern der ungeheuere und unerbittliche Ernst, der von der Leidenschaft einer fanatischen Sachlichkeit getragen ist, sowie die Wucht und Größe seiner Naturanschauung. Im folgenden wollen wir aber nicht von naturalistischen Stilepochen handeln, nicht Kunstrichtungen oder Kunstwerke beurteilen, sondern Kunsttheorien einer Kritik unterziehen. Zwei Wege stehen offen, der eine leitet zur ästhetisch-polemischen Sichtung der naturalistischen Theorien, wie sie nacheinander im Laufe der Zeit auftraten, der andere führt zu einer Prüfung des naturalistischen Problems auf seine ästhetischen Möglichkeiten hin. Wir wollen uns für den zweiten Weg entscheiden, da die systematische Anordnung eine viel reinere Problemstellung gestattet, und der Kern der Frage weit mehr getroffen wird. Dem ersten Wege folgend, müßten wir auf alle Verirrungen des Problems eingehen, und die systematische Einsicht würde dadurch stark leiden. Sie aber streben wir in diesem Falle an, nicht historische Erkenntnisse.

Wir sahen uns bereits zu einer wichtigen Unterscheidung gezwungen, die sich schon deshalb als nötig erwies, weil häufig naturalistische Kunsttheorien und die Werke, die aus ihrem Geist geboren werden, nicht übereinstimmen. So sagte Brandes bereits im Jahre 1887, Zola, der unermüdliche Verfechter naturalistischer Kunstanschauungen, sei im Grunde seines Wesens Romantiker. Schied also die erste Einteilung

---

[1]) Vgl. meinen Vortrag »Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung«; Stuttgart 1913.



die kunstgeschichtliche Erscheinung des Naturalismus von den diesbezüglichen Kunstlehren, müssen wir nun weiterhin den Naturalismus als wissenschaftliches oder ethisches Hilfsmittel trennen von dem Naturalismus, der als ästhetisches Prinzip auftritt. So bedeutungsvoll diese Trennung für die begriffliche Klärung ist, so selten ward sie deutlich erfaßt und verfolgt. Beispiele aus der Literatur mögen andeuten, was ich unter Naturalismus als wissenschaftliches oder ethisches Hilfsmittel verstehe. Die Brüder Goncourt sagen in der Einleitung zur »Germinie Lacerteux« im Jahre 1864: »Heute, da der Roman sich erweitert und vergrößert, da er anfängt, die große, leidenschaftliche, lebende Form der literarischen Studie und der sozialen Untersuchung zu sein, da er durch die Analyse und die psychologische Forschung die zeitgenössische Moralgeschichte wird, heute, da der Roman sich die Studien und Pflichten der Wissenschaft auferlegt hat, kann man auch die Freiheiten und Offenheiten der letzteren zur Anwendung bringen.« Darum also, weil der Roman Wissenschaft wird — denn zeitgenössische Moralgeschichte ist ja Wissenschaft — muß er zur Erreichung dieses Zieles naturalistisch sein, nicht aber aus irgendwelchen Gründen der Ästhetik. Am schärfsten treten uns diese Anschauungen entgegen in Zolas im Jahre 1879 entstandener Schrift »Der Experimentalroman«. Da werden als Zweck des Romans Wahrheitserforschung und Wahrheitserkenntnis angegeben; er ist »wissenschaftliche Psychologie«. Und von gleichem Geiste beseelt sind Zolas Urteile über bildende Kunst, so wenn er an Manet rühmt, daß man ihn zählen werde zu den »grands ouvriers de ce siècle, qui ont donné leur vie au triomphe du vrai«. In der Art aufgefaßt ist der Naturalismus letzthin ein gänzlich außerästhetisches Prinzip. Widerästhetisch darf man ihn nicht nennen, weil er sich überhaupt nicht ästhetisch gibt. Deshalb versagen auch alle ästhetischen Wertmaßstäbe, und man tut dieser Theorie unrecht, wenn man fremde ästhetische Gesichtspunkte in sie hereinträgt. Die Endabsicht ist da nicht der hingebende ästhetische

Genuß, sondern Vermittlung von Einsichten. Wir sollen lernen, von Mitleid gepackt, zur Hilfe begeistert werden usw.! Daß dies lauter außerhalb des Ästhetischen liegende Wirkungen sind, bedarf kaum der Erwähnung; daher hört auch das Richteramt der Ästhetik da auf, und an ihre Stelle treten die Pädagogik, Nationalökonomie usw. Uns geht dies hier weiter nichts an, die Ästhetik hat den Naturalismus, soweit er Hilfsmittel für ihr fremde Zwecke ist, nicht zu verwerfen, sie würde hierbei fremde Rechte sich anmaßen. Das künstlerische Problem liegt da in der möglichst vollkommenen Darstellung der betreffenden Fragen, und zwar in einer Darstellung, die gerade die beabsichtigten, gemeinten Wirkungen auslöst; etwa die Aufrüttelung und Aufpeitschung aus der Gemächlichkeit des Alltagslebens, die rasche Hilfsbereitschaft, das schmerzvolle Mitleiden, die Verehrung des Wahren usw. Durch die Darstellung werden nun auch ästhetische Werte gezeitigt, aber der eigentliche Endzweck ist durchaus kein ästhetischer. An dieser Stelle ist nun die eben besprochene Problemmöglichkeit des Naturalismus für uns erledigt; denn welche Bedeutung ihr auch immer zukommen mag — und die kulturelle ist sicherlich nicht gering — die ästhetische Würde der Kunst kann unter keinerlei Umständen aus ihr abgeleitet werden.

§ 3.

Unser Problem hat sich jetzt wesentlich verengt; es bleiben noch die naturalistischen Kunsttheorien im engeren Sinne übrig, wobei der Naturalismus als ästhetisches Prinzip auftritt. Ein Wort der allgemeinen Kritik sei da gestattet: all diese Kunstlehren leiden an schweren Mängeln. Vor allem offenbart sich ihre Unanwendbarkeit auf bestimmte Kunstgebiete, wie z. B. Architektur oder Lyrik; und dann widersprechen sie der einfachen Erfahrung, daß durchaus nicht unter allen Umständen gesteigerte Naturnähe zur Bereicherung oder Vertiefung des ästhetischen Genusses beiträgt. Die erschreckende Wirkung von Panoptikumfiguren ist ja sattsam bekannt. Aber trotz-

dem wollen wir nicht das naturalistische Problem durch vorgängige Bedenken zu entwerten suchen, sondern seine verschiedenen Möglichkeiten einer immanenten Betrachtung unterwerfen. So kann man den Versuch einer metaphysischen Begründung wagen, auf den z. B. Max Dessoir hinwies. Es sei ganz davon abgesehen, daß die Einbeziehung der Metaphysik in die Ästhetik prinzipiell unstatthaft ist, da letztere dadurch ihres Eigenrechtes verlustig geht; wir beabsichtigen im Gegenteil diesem Standpunkt uns anzupassen: weil die gesamte Natur, von Gott gewirkt, ein Abglanz göttlicher Gnade ist, vermag die Kunst nicht mehr, als möglichst der göttlichen Vollkommenheit nachzueifern. Vermessen wäre es, das Gotteswerk vielleicht verbessern zu wollen. Demgegenüber muß aber doch betont werden, daß jedenfalls nicht alles von Gott Geschaffene gleicher Vollkommenheit sich erfreut. Ebenso wie gute und schlechte Menschen, Einsichten und Irrtümer verschiedene Wertgrade bedeuten, ist auch nicht alles gleich schön, besonders deswegen nicht, weil ja die Welt zweifellos nicht nur auf Schönheit angelegt erscheint. Der Künstler könnte demnach durch eine reinigende Auswahl verschiedene Schönheiten vereinen, da er doch — ich nehme hier den Fall an — in erster Linie Schönes schaffen will ohne Rücksicht auf alle anderen Bedeutungen, die sonst die Wirklichkeit haben mag. Er löst also nur eine einzige Schicht von ihr los und überträgt sie in das Sein der Kunst; er entwirklicht und gibt eine andere Wirklichkeit dafür. So kann also selbst dieser seltsame Standtpunkt den Naturalismus nicht stützen, er kehrt sich im Gegenteil gegen ihn und fordert ein Verlassen seiner Bahnen. Aussichtsreicher erscheint es vielleicht, den Naturalismus psychologisch begründen zu wollen. Zweifellos bildet Anschaulichkeit einen hohen ästhetischen Wert. Gar oft wurde gegen den akademischen Idealismus der Vorwurf erhoben, er sei zu abstrakt und dadurch innerlich hohl und leer; seine Figuren seien leblos; ihn umfange kein Erdgeruch; im fehle die feste Stütze der Bodenständigkeit. Und aus der hervorragenden Bedeutung der Anschau-

lichkeit ergebe sich nun die ästhetische Notwendigkeit des Naturalismus. Es wäre sehr verkehrt, den Wert der Anschaulichkeit leugnen zu wollen. Aber die Kunst würde sehr ärmlich sein, wenn keine anderen Werte ihr eignen würden. Und das Sprachästhetische verzichtet gar oft auf das Mittel der Anschaulichkeit, ohne daß dadurch der Charakter des Ästhetischen verloren geht. Nur übertriebene Einseitigkeit vermag demnach das eben erwähnte Prinzip als einziges anzuerkennen. Aber selbst zugegeben: es wäre so, ist es denn wahr, daß die Natur den Gipfel der Anschaulichkeit darstellt? Dies scheint doch durchaus nicht der Fall, und Konrad Fiedler, A. von Hildebrand, Cornelius und manche andere setzen ihr Hauptbestreben hinein, zu zeigen, wie die Kunst erst die Verworrenheit der natürlichen Anschauungen klärt und siebt, und welch gewaltiger und tiefgreifender Umsetzungen es bedarf, um durch die Gestaltung eine reine Anschauung zu gewinnen, die befreit ist von allen störenden Zufälligkeiten des Wirklichen. Aber es sind keine abgründigen Betrachtungen nötig, um einzusehen, daß die Natur stets eine Fülle entgegenträgt, deren Teile sich willkürlich überschneiden und decken usw. und nur in ganz seltenen Fällen die charakteristischeste Auswahl bieten, aus der die klarste Ansicht entspringt. Obrist sprach einmal davon, daß das bedeutsamste Kennzeichen der Weide ihr eigentümlich rhythmisches Gehänge bilde. Dies kommt nun jedoch recht wenig zur Geltung, wenn die Zahl der Zweige und Blätter sehr hoch ist. Wir müssen einen oder wenige, möglichst entlaubte Äste in eine Parallele zu uns bringen mit ausgebreiteten Zweigen, wie wir dies etwa auf japanischen Holzschnitten sehen, um eine wertvollere Anschauung zu erhalten. Nur durch bewußte Änderung und Vereinfachung, durch Unterstreichen und Übertreiben gewinnt die Charakteristik der Anschaulichkeit; sie geht aber oft verloren durch allzu sklavische Modellabhängigkeit. So wie der metaphysische Versuch sich gegen den Naturalismus wandte, so richtet sich auch dieses Prinzip gegen ihn. Aus beiden erwachsen Gründe gegen den

Naturalismus als allein herrschende Macht. Doch ist der Kreis der Möglichkeiten, ihn zu begründen, noch nicht geschlossen.

Großer Beliebtheit erfreuen sich die Versuche, den Naturalismus mit der Nachahmungstheorie in Beziehung zu bringen. Er soll deswegen berechtigt sein, weil die Freude an der Nachahmung den eigentlichen Kern des ästhetischen Genießens ausmache. Was kann nun mit dieser Freude gemeint sein? Manche — und unter ihnen befindet sich schon Aristoteles — antworten: es sei dies die Freude am Wiedererkennen. Daß es eine derartige Freude gibt, scheint mir eine unzweifelhafte Tatsache, ebenso wie daß sie im Kunstgenuß zahlreicher Personen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt; aber mit ästhetischem Genießen hat diese Freude nichts zu schaffen, da sie ja ein intellektuelles Vergnügen am Wissen, Erkennen ist. Für die ästhetische Wertbedeutung der Kunst kommt sie also jedenfalls nicht in Frage. Andere sagen wieder, es handle sich dabei um die Freude am Können des Künstlers, an seiner Geschicklichkeit und Trefflichkeit. Sicherlich dachte auch Aristoteles daran; und zahlreiche Anekdoten aus der Antike beweisen, daß diese Art von Kunstgenuß schon damals sehr verbreitet war, wie er denn auch heute noch in weitesten Schichten geradezu überraschend populär ist: »Myron, so heißt es, bildete eine Kuh, die durch ihre Naturwahrheit geradezu Unheil anrichtete. Ein Kalb sog an ihren bronzenen Eutern und verschmachtete. Bremsen setzten sich auf sie, Löwen fielen sie an. Ein Hirt wollte sie zur Herde zurücktreiben und prügelte sie. Hätte Myron nicht das Tier auf dem Sockel befestigt, es würde auf die Weide laufen. Appelles malte das Pferd Alexanders des Großen so täuschend, daß es von lebenden Pferden angewiehert wurde. Zeuxis malte Weintrauben und täuschte damit die Vögel. Parrhasios aber war noch größer als Zeuxis, denn er täuschte mit einem gemalten Vorhang sogar den Zeuxis[1]).« Hier wird also ge-

[1]) Zitiert aus Ernst Bergmann, Die antike Nachahmungstheorie in der



radezu die Größe eines Künstlers danach beurteilt, inwieweit es ihm gelingt, Natur vorzutäuschen; und der Kunstgenuß ist dann die Freude an der Leistung, die Einsicht in die Höhe oder Tiefe des darstellerischen Könnens. Soweit es sich dabei lediglich um die gefühlsmäßige Hingabe an die in der Leistung liegende Tüchtigkeit des Künstlers handelt — die in ihr ebenso beschlossen sein kann, wie das wilde Feuer seines Temperaments oder die liebende Verehrung für den Gegenstand — wird man ästhetische Eignung zusprechen dürfen, aber meist wirkt sich dabei vorwiegend doch nur eine intellektuelle Freude aus. Sie ist oft sehr wichtig für das Verständnis des Werkes als Kunstleistung und dann für die gerechte Würdigung unentbehrlich, aber sie begründet und rechtfertigt nicht den ästhetischen Charakter. Und bei einseitiger Verfolgung dieses Standpunktes wird die Gefahr dringlich, daß an Stelle des Werkes lediglich das in ihm dargelegte Können genossen wird. Das führt zu einer Kunstanschauung, die nur Überwindung von Schwierigkeiten schätzt, also einerseits zur Bewunderung des krassen Virtuosentums, der geschickten Mache, anderseits überhaupt aus der Kunst heraus, da Freude am Können durchaus nicht an das Reich der Kunst allein gebunden ist. Einen sehr instruktiven Fall bringt Theodor Lipps[1]) vor: »Nehmen wir etwa an, jemand besitze in außerordentlichem Maße die Fähigkeit, allerlei Tierstimmen, etwa das Grunzen der Schweine, täuschend nachzuahmen, und er betätige diese Geschicklichkeit, so würde die Unlust an dem läppischen Gebaren die Lust an der Nachahmung schwerlich aufkommen lassen. Dieser Geschicklichkeit aber stände die Geschicklichkeit des Künstlers gleich, wenn sie nicht auf Höheres gerichtet wäre. Und dies kann nur heißen, wenn nicht durch die künstlerische Nachahmung etwas Höheres uns geboten würde.« So ist diese naturalistische Theorie durch ihren schroffen Formalismus schon

---

deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte usw. 1911, S. 120.

[1]) Theodor Lipps, Ästhetik a. a. O. II, S. 68.

völlig verkehrt; und als ästhetisches Prinzip versagt sie, weil ihre Erfüllung durchaus nicht das Sein ästhetischer Werte garantiert.

§ 4.

Damit sind aber die Möglichkeiten zum Aufbau naturalistischer Kunsttheorien noch nicht erschöpft; es ergeben sich noch verschiedene Spielarten; auf alle einzugehen, wäre wohl wenig wertvoll; so mögen nur die besonders charakteristischen genannt werden: wir können von einem »objektiven Naturalismus« sprechen, der darin besteht, daß er das Naturbild als einziges Objekt betrachtet und der Kunst die Aufgabe stellt, diesem Objekt möglichst nahe zu kommen. Dies ist etwa der Sinn der berüchtigten Kunstdefinition von Arno Holz: »Die Kunst hat die Tendenz wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.« Danach bestünde die Kunst nur durch die Mängel ihrer Mittel; und diejenigen wären die besten, welche am täuschendsten das Naturbild erreichen würden. Bei deren idealem Zustande fielen Kunst und Natur zusammen, und es bliebe kein Platz für Kunst übrig. Doch jedes kritische Wort mehr wäre zu viel; diese Lehre richtet sich selbst und hat sich bereits gerichtet. Dergestalt erscheint der Naturalismus als eine geradezu unglaubliche Beschränktheit, die in ihrer blinden Voreingenommenheit gar nicht bemerkt, daß sie alle Grundlagen der Kunst entzieht und ihr jedes Eigenrecht raubt. Das Sein der Kunst wäre dann zwar vielleicht psychologisch möglich, weil einige derartige Erzeugnisse zu schaffen beliebten, aber werttheoretisch unhaltbar.

Vernünftiger gibt sich der logische Naturalismus, der auf eine sehr lange Ahnenreihe zurückblicken kann und ein wirkliches Problem erfaßt hat, das auch heute noch Schwierigkeiten birgt. Bereits Boileau gab die Parole aus: Rien n'est beau, que le vrai. Aus der Lehre, nur das Wahre gefalle, zogen nun manche den Schluß, nur eine naturwahre Kunst-

richtung habe Aussicht auf begründeten Erfolg. Dieser Anschauung liegt eine verhängnisvolle Verwechslung zugrunde, oder besser gesagt zwei, die unklar durcheinanderspielen. Kunstwerke — z. B. Romane — können sicherlich mit der Absicht auftreten, Wahres zu bringen, und das Interesse, das sie erregen, wird dann wesentlich durch das Bewußtsein erhöht, daß sich hier bedeutsame Einblicke in wirklich vorliegende Verhältnisse eröffnen. Ich will hier ganz von Fällen absehen, wie etwa dem Romane »Aus dem Tagebuche einer deutschen Schauspielerin« von Helene Scharfenstein, dessen Lebensechtheit gerichtlich beglaubigt ist; denn hier handelt es sich ja nicht in erster Linie um Ästhetisches, sondern um treue Schilderungen sozialer Mißstände; und das Ästhetische macht nur diese Schilderungen schmackhafter. Das Werk fordert Glauben, und sein Hauptwert fußt auf dem Grade der Glaubwürdigkeit; es ist vornehmlich ein soziales Kulturdokument. Damit treiben wir aber an den Rand der Kunst, weil das Problem einer Gestaltung auf ein Gefühlserleben sich immer mehr in bloße Berichterstattung auflöst. Das ist nun aber keineswegs so zu verstehen, als ob nun im Reiche der Kunst das Bewußtsein des Wahren irgendwie gleichgültig wäre. Wir werden noch auf diese Fragen zurückkommen müssen, und so wollen wir sie hier nur soweit verfolgen, als für unsere derzeitigen Zwecke unumgänglich notwendig erscheint. Wer wollte leugnen — ohne zu heucheln oder sein eigenes Erleben mißzuverstehen — daß der große Roman »Der Idiot« von Fedor Dostojewski in seinem Eindruck frei von dem Wahrheitsinteresse wäre und der Befriedigung ob der Offenbarung wirklichen, wenn auch seltsamen Menschentums. Und wenn wir etwa »Die vier Teufel« von Hermann Bang oder »Theater« von Hermann Bahr lesen, so ist es für uns wichtig, daß hier das Theaterleben und dort das des Zirkus richtig getroffen scheinen; und gerade bei dem Bahrschen Romane kann eine begründete Diskussion einsetzen — die gar nicht ästhetisch orientiert zu sein braucht — ob die Psychologie des Schauspielers oder

der Schauspielerin hier in wesenhaften Zügen erfaßt oder einseitig umgebogen ist; ob hier individuell Zufälliges vorliegt oder Wesensgesetzliches, untrennbar diesem Stande Verbundenes. Und je nach der Entscheidung, zu der die Diskussion führt, wird zum Teil unsere Schätzung des Romans ausfallen, eine Schätzung, die nicht unmittelbar das Ästhetische trifft, aber doch den Gesamtwert des Werkes selbstverständlich in positiver oder negativer Richtung verschiebt. Oder wenn wir in den »Gezeichneten« von Aage Madelung die atemversetzende Beschreibung eines russischen Pogroms oder die so ungemein ergreifende Szene in dem Moskauer Badehause lesen, so schlägt der heiße Atem wirklichen Lebens durch und wir fühlen: »das ist furchtbare Wahrheit« und wir sollen das fühlen. Und das gleiche gilt von einem Roman wie »Schritt für Schritt« von Otto Flake, dessen Bedeutung mit der Hauptsache nach davon abhängt, ob die in ihm sehr differenziert und subtil durchgeführte Psychologie des Erotischen und Sexuellen stimmt oder nicht stimmt. Im ersteren Falle nehmen wir auch manche Unebenheiten der Komposition in Kauf, im letzteren nützt auch der blendend gute Stil nur wenig; so stört mich z. B. sehr der künstlich herbeigeführte »befriedigende Abschluß«; er ist psychologisch möglich, aber er ist nur eine scheinbare und oberflächliche Lösung eines in sich tragischen Problems. Und wer sich — um nur noch ein einziges Beispiel anzuführen — an den kecken Skizzen »Begegnungen mit mir« von Catherina Godwin gleichwie an raffinierten Leckerbissen ergötzt, ist sicherlich nicht nur formal gefesselt, obgleich die Eigenart der Gestaltung auch stellenweise sehr reizvoll ist, sondern nicht minder durch das überraschende Aufblitzen von Einblicken in sehr komplizierte und meist mit eisigem Stillschweigen überdeckte seelische Zustände mit der unmittelbaren Bewußtheit, daß hier wirkliches, zuckendes, fieberndes und dahingleitendes Leben erschaut und erfaßt wird. Und wenn wir — uns dem Gebiet der bildenden Kunst zuwendend — die Hand des Rembrandtdeutschen sehen, wie sie

Leibl[1]) gemalt hat, da schwingt doch sicher die Bewunderung mit für die fabelhafte Wahrheit der Darstellung; sie hat in ihrer Intensität geradezu etwas Ergreifendes, Bannendes, Bezwingendes und Geheimnisvolles. Und in den Gesten Hodlerscher Gestalten — mögen wir an den Mäher oder Holzfäller oder auch an die aufbrechenden Jenenser Studenten denken — da lebt doch eine unglaubliche, hinreißende Wahrheit, voll evidenter Überzeugungskraft. Also scheint denn — wenigstens auf den ersten Blick — viel für diese Form des Naturalismus zu sprechen. Aber die Frage ist, ob es sich hier unmittelbar um ein ästhetisches Prinzip handelt, ob also von hier aus etwa die ästhetische Berechtigung der Kunst sich erweist. Mir scheint vielmehr, daß es sich da um bedeutsame Kunstwerte und Kunstwirkungen handelt, die in sich außerhalb des Ästhetischen stehen, also um ein Problem der Kunst, nicht aber um eines der Ästhetik. Ob Bahr das Wesen des Schauspielers in seinen lebendigen Tiefen erkennt oder verkennt, ist eigentlich ästhetisch belanglos, ebenso ob Hodler in diesem oder jenem Rhythmus das Geheimnis einer bestimmten Bewegung einfängt. Aber in diesen Fällen tritt die wichtige Freude an der Wirklichkeitseinsicht dazu und damit ein neuer Wert, und weiterhin — damit gelangen wir zu einer neuen Seite dieser Frage — entsteht eine bedenkliche Genußminderung, wenn in diesem entscheidenden Sinne Falsches, Irriges uns dargeboten wird. Wir können geradezu dadurch unfähig zur ästhetischen Hingabe werden. Und dies meint nun etwa Lipps[2]), wenn er sagt: »Ich soll nicht in dem Kunstwerke irgend etwas wiedererkennen, um an diesem Wiedererkennen meine Freude zu haben, sondern das Kunstwerk soll gegebenenfalls so geartet sein, daß ich in ihm ein Original in seinen bedeutungsvollen Zügen unmittelbar wiedererkennen kann, und es soll dies, damit die Frage, ob ich dasselbe in ihm wiedererkenne, nicht in mir entsteht, also auch ein bewußter Vorgang des Wiedererkennens

[1]) Vgl. die Abbildung auf Tafel VIII.
[2]) Theodor Lipps, a. a. O. S. 74 f.

Tafel VIII.



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Wilhelm Leibl, »Linke Hand des Rembrandtdeutschen«.

in mir nicht zustande kommt. Weil ich, so sagte ich soeben, in dem wohlgetroffenen Kunstwerke unmittelbar das in ihm Wiederzuerkennende habe, darum suche ich es nicht. Ich vergleiche also auch nicht, was ich sehe, mit dem, was ich darin wiedererkennen kann. Es genügt mir einfach jenes Haben. Freude am Wiedererkennen wäre . . . nicht Freude am Kunstwerke, sondern eben am Wiedererkennen. Und um diese Freude zu erleben, müßte ich vom Kunstwerke mich abwenden. Genauer genommen, müßte ich dies in doppelter Weise. Ich müßte hinblicken auf das Original, das jenseits des Kunstwerkes steht, und ich müßte dann den Inhalt des Kunstwerkes dazu in Beziehung setzen. Durch beides träte ich aus der ästhetischen Betrachtung heraus. Dies Heraustreten findet aber nun nicht statt, wenn ich in der soeben bezeichneten Weise das Wiederzuerkennende unmittelbar wiedererkennen kann, sondern nur wenn dies nicht der Fall ist, oder wenn meinen Erwartungen nicht entsprochen wird. Umgekehrt, wird ihnen entsprochen, so ist die Möglichkeit des bewußten Wiedererkennens oder die Möglichkeit des Bewußtseins einer Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der Wirklichkeit ausgeschlossen. Und dies und nur dies macht den Sinn der Forderung, daß ich in dem Dargestellten die Wirklichkeit wiedererkennen könne, oder macht den Sinn der Forderung der Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der Wirklichkeit aus. Diese Übereinstimmung ist, kurz gesagt, da, um für mein Bewußtsein nicht da zu sein, d. h. sie ist da, damit die Frage danach, also auch jede Antwort auf diese Frage übrig bleibt, was das im Kunstwerk Gegebene mir biete.« Sicherlich hat Lipps — dieser Meister der zergliedernden Analyse — damit recht, daß vom Standpunkt der reinen Ästhetik die Forderung nach Wahrheit nur die Bedeutung eines Hilfsmittels haben müsse, das vor dem eigentlichen Zweck gänzlich in den Hintergrund zu treten habe: das Gebilde muß »wahr« sein, damit durch seine Unwahrhaftigkeit keine Genußminderung oder Genußdurchsetzung sich ergebe, nicht aber weil in diesem Wahren ein Sonder-

wert positiven Charakters stecke, und eine auf diesen Wert gerichtete Freude. Aber gerade die Tatsache dieses Sonderwertes und der ihn erfassenden Freude ist nun für die Kunstphilosophie wichtig; und wenn hier die Ästhetik ein Verbot ausspricht, so macht sie sich eines ungehörigen Übergriffes schuldig in das Gebiet der allgemeinen Kunstwissenschaft, ganz abgesehen davon, daß die Befolgung dieses Gebotes unmöglich ist und gar nicht im Sinne der betreffenden Kunstwerke gelegen. Und dann scheint mir der psychische Tatbestand in einer Richtung von Lipps nicht angemessen beschrieben: er glaubt, zum Habhaftwerden des »Wahrheitseindruckes« — wenn ich mich vielleicht so kurz ausdrücken darf — gehöre ein doppeltes Abwenden vom Kunstwerk; das ist jedoch keineswegs erforderlich. Wenn ich die Hand des Rembrandtdeutschen — von Leibl[1]) gemalt — sehe, so weiß ich unmittelbar: das ist wahr, im tiefen und echten Sinne wahr, ähnlich wie ich das weiß, wenn Gretchen in Goethes Faust sich langsam entkleidend das ahnungsschwere Lied vom König in Thule vor sich hinsummt. Es ist mir selbstverständlich ganz unmöglich, die gemalte Hand des Rembrandtdeutschen mit dem mir völlig unbekannten Original irgendwie vergleichen zu wollen, ja es ist mir — oder kann mir wenigstens — absolut gleichgültig sein, daß dies gerade die Hand des Rembrandtdeutschen ist. Aber ebensowenig fällt es mir ein, die gemalte Hand zu vergleichen mit irgendwelchen mir bekannten Händen, oder die »Wahrheit« der Gretchenszene mir zum Bewußtsein zu führen, indem ich an verliebte Mädchen denke und daran, was sie etwa in ähnlichen Lagen tun. Und trotzdem ist die »Wahrheit« mit andrängender Schlagkraft als ganz positiver Wert für mich da. Also nicht darum handelt es sich, daß ich dunkel weiß, ich könnte diese Gebilde oder Geschehnisse, wenn ich wollte, wiedererkennen, sondern ich erkenne sie als notwendig wahr, wesenhaft richtig und darum als wertvoll[2]). So möchte

[1]) Vgl. wieder die Tafel VIII.

[2]) Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß dieses »Wissen um die Wahr-

ich denn hier weit mehr als Lipps dem Naturalismus entgegenkommen, und doch ist es nur ein scheinbares Entgegenkommen. Denn uns hat sich ja — und das wird meistens übersehen — während dieser Erörterung die eigentliche Frage verschoben: nicht um Vorbild und Abbild handelt es sich jetzt mehr, sondern um wesenhafte Züge des Wirklichen. Diese können aber gerade schärfer hervortreten, wenn sie von allen Zufälligkeiten und Verwirrungen des gewöhnlichen Lebens befreit sind. Diese »Wahrheit« ist aber nicht mehr die platte Nachahmungswirklichkeit des betriebsamen Naturalisten, oder sie muß dies jedenfalls nicht sein; sie bedeutet: immanente Folgerichtigkeit, innere Möglichkeit und Wesenserfassung. Dies meint wohl auch Volkelt, wenn er in seinem System der Ästhetik die Anschauung verficht: von jedem Kunstwerk gelte die Forderung, daß es den Eindruck einer lebenskräftigen, bestandfähigen Wirklichkeit machen müsse. Sei die im Kunstwerk dargestellte Welt noch so erdentrückt, noch so romantisch und verzaubert: es muß ihr doch der Schein der Lebensfähigkeit anhaften. Auch den tollsten Phantastereien gegenüber müssen wir das Gefühl haben, daß sie in sich möglich sind. Und auch das ist noch zu bedenken, daß ein Kunstwerk, sobald es die Beziehungen zur Wirklichkeit durchschneidet, unverständlich und unfaßbar wird; es sinkt zur Farbentapete, zum Linienornament herab, die vielleicht dunkles Ahnen wecken, das aber keine notwendige Erfüllung im Werke selbst findet. Das gilt von manchen neuen Arbeiten von P. Picasso und W. Kandinsky; es fehlen alle Einfühlungsmöglichkeiten. Aber auch sie wollen »Wirkliches«, »Wesenhaftes«, »Notwendiges«, ja sogar in erhöhterem und gesteigerterem Sinn als die meisten anderen; nur fehlt dem Betrachter die Brücke zu jenen Gegebenheiten, wie unseren Augen die Empfindlichkeit für ultraviolette Strahlen. Man kann nicht einmal sagen, jene Werke seien schlecht; sie sind fremd, in keinem Verhältnis zu uns, und dadurch auch un-

heit« etwas gänzlich anderes ist, als die auf tatsächliche Vergleiche sich stützende Einsicht von Porträtähnlichkeit usw.



serem Urteil entrückt. Wir fühlen sogar die ringende Arbeit, die hinter ihnen steht, aber wir bezweifeln, daß dieser krassen Einseitigkeit die Gefühlssprache der Kunst in der Gestaltung zu entreißen ist. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß nicht Künstler wesenhafte Seiten des Wirklichen offenbaren können, die wir nicht als solche erkennen, so daß dann die Schuld uns trifft; dies war ja beim Auftreten der Impressionisten ganz sicher der Fall, und nicht minder bei Hans von Marées. Aber jedenfalls dürfen wir Waetzoldt[1]) beistimmen, wenn er es als Regel ausspricht, die äußerste Abweichungsgrenze der Kunst von der Natur werde dadurch bestimmt, daß sich unsere Gefühlsansprüche an den Erfahrungen und Erscheinungen des Lebens gebildet haben; wir sind infolgedessen von vornherein eingestellt nur auf solche Erregungen, die sich innerhalb der Grenzen des Wirklichen halten: »Ein Kunstwerk muß deshalb den Erfahrungen der Wirklichkeit entsprechen, weil eine ästhetische Wirkung gar nicht zustande kommt, wenn es ihnen widerspricht.« Wir wollen uns jedoch hüten, diesen Grundsatz illusionistisch auszudeuten, denn diese Wirklichkeit — die wir heischen — muß keineswegs mit der des Alltags zusammenfallen; sie kann ihm in ähnlicher Weise gegenüberstehen, wie das Gesetz der Gravitation dem einzelnen Körper, oder der pythagoreische Lehrsatz dem einzelnen Dreieck, wenn wir dabei nicht auf das Begriffliche, Abstrakte achten, sondern auf das Wesensnotwendige. Und weiterhin: ein nach der Schlacht die Zigarette rauchender und im Klubsessel ruhender Achilles ist historisch sicher unmöglich; aber durchaus berechtigter Gegenstand des komischen oder satirischen Kunstwerkes; und uns fällt sofort der mit vielen schönen Stunden eng verknüpfte Name Offenbach ein. Die Fabelwesen des Märchens kommen sicher im Leben nicht vor, aber sie sind innerlich möglich im Rahmen der Märchenwirklichkeit (der Gedanke weilt wohl da bei Schwind und Böcklin), ähnlich wie die vielköpfigen und

[1]) Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts; Leipzig 1908, S. 86.

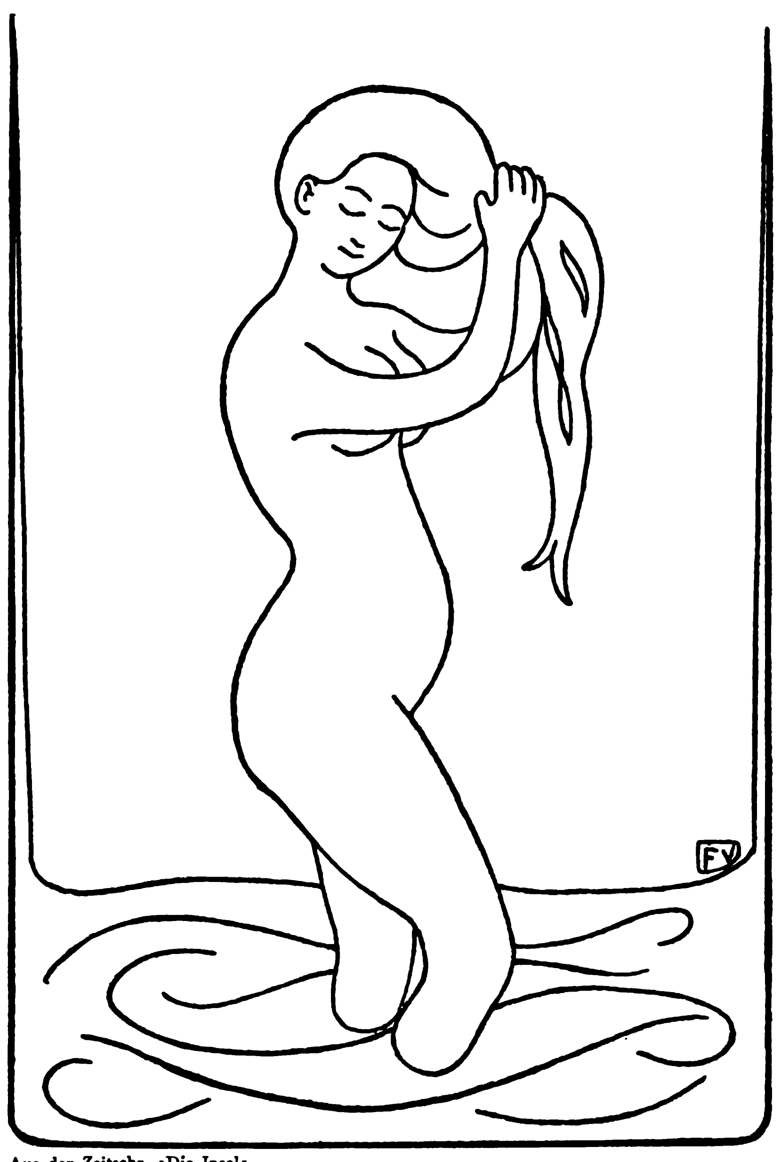


vielarmigen Götzen in den Spannweiten kultischen Fühlens, das so ihre notwendige Weisheit und Kraft veranschaulicht. Landschaften ohne Perspektive sind ausgeschlossen, in der dekorativen Kunst begegnen wir ihnen allenthalben. Also nicht darum kann es sich in der Kunst handeln, daß Vorbild der Natur und Abbild im Werk in ihrer »Wahrheit« übereinstimmen müssen; das setzt eine sehr primitive Vorstellung von »Natur« und eine ebenso primitive von »Kunst« voraus. Wir haben doch im Gegenteil zu bedenken, daß das »Wirkliche« für verschiedene Kulturstufen und Persönlichkeiten sich anders darstellt. Das Kind und der Mann, der Eskimo und der Europäer, der paläolithische Jäger und der durchgebildete Renaissancemensch stehen einer anderen »Wirklichkeit« gegenüber; es ist dies ja eine Anschauung, die glücklicherweise immer mehr in den Arbeiten junger Kunstwissenschaftler Wurzel faßt; sie ist das Quellgebiet, dem eine richtige Stilwissenschaft entsprießen kann. Insoweit wird also schon Naturalismus zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Persönlichkeiten etwas ganz anderes bedeuten müssen. Aber wir dürfen noch weiter gehen: das eben Gesagte würde lediglich beweisen, daß der Künstler die »Wirklichkeit« wiedergibt, wie er sie »auffaßt«, wie er sie »sieht«, also seine »Wirklichkeit«, demnach doch immer von der Absicht sich leiten läßt, »Wirkliches« zu bieten, wie dies Zola z. B. meint mit seiner berühmt gewordenen Definition von der durch ein Temperament geschauten Natur. Aber das ist noch immer mißverständlich und irreführend! Oft hört man ja den Einwand: Sah der Gotiker die langgestreckten Körper, erschauten so Cézanne oder van Gogh ihre Landschaften, Hodler die Gesten seiner Gestalten? Gaben sie nur ihre »Wirklichkeit« wieder? Nein, aus der »Wirklichkeit«, die dem Künstler gegenübersteht, zum Teil bereits als sein eigenes Formungsergebnis, vermag er nun die Züge herauszugreifen, die ihm besonders wesenhaft erscheinen, die eigentlich die Wirklichkeit konstituierenden Züge. Damit verläßt er zugleich die Wirklichkeit und gräbt sich doch tiefer in sie

ein, wird gleichsam natürlicher als die Natur, wirklicher als die Wirklichkeit. Und noch ein Schritt weiter ist möglich: es können Wesenszusammenhänge geschaffen werden, die »wirklich« sind und doch frei von jeder »Wirklichkeit«, die der Künstler in der Natur findet; so z. B. hallende, feierlich-dunkle Farbenakkorde, oder das reizvoll-verführerische Spiel biegsam-lebendiger Linien. Diese Erfahrungen sammelt der Künstler nicht im gewöhnlichen Leben, bestenfalls schöpft er aus ihm Anregungen dazu; sondern diese Einsichten entquellen der Bemühung um das Wesen der Farbe, um das Wesen der Linie, ähnlich wie der Mathematiker die Gesetze des Dreiecks durch das Versenken in dessen Wesensbeschaffenheit gewinnt. Und in den Ausdrucksgehalt dieser Wirklichkeiten der Farbe etwa oder der Linien können nun Erlebnisse einschmelzen, die aus der Schicht des gewöhnlichen Seins herrühren; oder diese Erlebnisse vermögen die Umsetzung in jene Wirklichkeiten zu erfahren, in denen sie befreit von aller Erdenschwere in voller Reinheit erstrahlen, eingepreßt in die elementare Wucht anschaulicher Beziehungen. Um Wirklichkeiten handelt es sich auch hier; und wir können sogar sehr empfindlich gegen jede Störung und Trübung werden: wie leicht dünkt doch uns die Biegung einer Linie als verfehlt, gezwungen, hinausführend aus der zarten Sphäre heiterer Tändelei in die roher Brutalität, oder geradezu das ganze »Sein« zerreißend, es auflösend in ein unsinniges Chaos. Und ganz ähnlich ergeht es uns, wenn die Wirklichkeit des Märchens aufgehoben wird durch irgendein diesen Rahmen sprengendes Geschehen. Wenn wir etwa auf die Zeichnung von Felix Valloton[1]) achten — ich gebe geflissentlich keine extremen Beispiele, um keine aktuelle Kunstpolitik zu treiben — und an dieser Stelle noch nicht auf das eigentlich-artistische Vergnügen eingehen, daß ein Stück Leben in knappster Ökonomie in die rhythmische Formel einiger weniger Linien gebannt ist, so ist es sogar — grob gesprochen —

[1]) Vgl. die Tafel IX.

Tafel IX.



Aus der Zeitschr. »Die Insel«
im Insel-Verlage zu Leipzig.

Felix Valloton, »Badende«.

eine doppelte Wirklichkeit, die sich uns enthüllt: ein Spiel von empfindsamen, schwingenden Linien mit sehr starkem Ausdrucksgehalt, in sich in seiner Gesetzmäßigkeit geschlossen gleich einem gegenstandsfreien Ornament, und durchleuchtend die Wirklichkeit einer bewegten Szene in wesenhaft erfaßter Weise. Also auch eine so weitgehende Umformung der Natur verharrt in den Grenzen des Wirklichen; und eine ungeschickte Linienführung, die nur an einer Stelle entgleist, verschiebt diese Wirklichkeit und raubt ihr vielleicht den zärtlichen Schimmer des wellenden Auf und Nieder. Aber es ist wohl klar, daß die Frage im vorhinein sinnlos ist, ob denn solches Wasser und solche Menschen in der Natur vorkommen können. Und wenn nun dieser Zeichnung ein besonders eigentümlicher — an Japan gemahnender — Reiz eignet, so wurzelt er vor allem darin, daß ein natürliches Geschehen — das Bad — nach bedeutungsvollsten Zügen hin dargestellt und doch rein in das Spiel von Linien aufgelöst ist; es gewinnt dadurch eine ganz andere Wirklichkeit, die weit über das Einzelne herausgreift, aber das Einzelne sich unterwirft, ähnlich wie der Begriff die unter ihn fallenden Gegenstände umfaßt, durchleuchtet und erhöht. Er befreit sie von der Unruhe des Individuellen und ordnet sie im Reich des Gesetzes. Nur fasse man das Gesagte des Vergleiches nicht zu wörtlich und dringe lieber durch die Worte zu dem Gemeinten, das in anderer Gestalt bereits Fiedler vorschwebte, nur daß er die Wirklichkeit der Kunst zu sehr formal verengte und intellektualisierte. Aber hier dringen wir gewiß zum Kern der ganzen Frage, und wenn wir ihn auch nicht rein herausschälen, wir ahnen doch, wo er steckt: die Wirklichkeit der Kunst ist immer die durch die Kunst geschaffene, was auch immer in sie eingehen mag; erschreckend banal und abgründtief kann der einfache Satz sein: Kunst ist Kunst und niemals etwas anderes. Wie weit sich nun aber ihre Wirklichkeit von der des natürlichen Geschehens entfernt, das hängt vom allgemeinen Stil ab, von den Kunstmitteln, dem Künstler selbst und vielleicht auch noch anderen Faktoren,

die der Reihe nach zu prüfen hier kein Anlaß vorliegt. Zwei Grenzen bestimmen nur die lange Linie der Wirklichkeitsschichten, deren Sein die Kunst setzt: auf der einen Seite die Natur. Mündet hier die Kunst ein, hört sie auf Kunst zu sein, und dies tut sie auch, wenn sie nichts anderes als Natur sein will. Auf der anderen Seite dräut die Loslösung aus notwendigen Wesenszusammenhängen; strebt die Kunst dahin, wird sie willkürlich und sinnlos, unverständlich, chaotisch. Und nun wird man wohl einsehen, daß man in einer gewissen Weise sehr wohl von der Kunst »Wahrheit« fordern kann, ohne sie in das Fahrwasser des Naturalismus hineinzusteuern, und daß da vielleicht der berechtigte Kern der Lehre von der »künstlerischen Wahrheit« zu suchen ist, die nicht zusammenfällt mit der des alltäglichen Geschehens.

§ 5.

So scheitern denn unserer Ansicht nach alle Versuche, den Naturalismus zu stützen und zu rechtfertigen. Aber eine Frage bleibt doch offen: Wenn wahrhaft jede große Kunst nicht naturalistisch ist, wenn alle naturalistischen Kunsttheorien versagen, wieso kommt es denn, daß zahlreiche hervorragende Künstler so begeistert als Naturalisten sich bezeichnen, ohne es doch in Wahrheit zu sein, daß immer und immer wieder Denker und Dichter nicht müde werden zu versichern, eigentlich müsse alle Kunst naturalistisch sein, sie könne lediglich auf diesem Boden einer gesunden, kräftigen Entwicklung entgegengehen? Ich will statt vieler Namen nur zwei berühmte nennen: so sagt Hugo von Tschudi[1]), es sei eine Beobachtung »von nicht zu verkennender Bedeutung, daß jede malerische Entwicklung eine naturalistische ist«. Und das gleiche meint der Jettchen-Gebert-Dichter Georg Hermann in einer Abhandlung, die 1912 im Literarischen Echo erschienen ist[2]).

[1]) Hugo v. Tschudi, Gesammelte Schriften zur Kunst; München 1912, S. 72.

[2]) Ich habe mich bestrebt, in meinem Vortrage über »Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung« (Stuttgart 1913) dieses Paradoxon aufzuhellen.



Mancherlei Ursachen sind es, aus denen dieser Glaube immer neue Nahrung schöpft. Auch der bedeutende Gelehrte, der wirklich etwas Eigenes zu sagen hat, spricht häufig so von seiner Arbeit, als ob sie nur aus Literaturkenntnis und klarer Stoffbewältigung bestünde; und dies deshalb, weil diese Faktoren ihm die meiste Mühe machen, die kostbarste Zeit rauben. Und so ergeht es auch dem Künstler. Die eigenen seelischen Werte, mit denen er sein Werk erfüllt, die strömen verschwenderisch reich aus der Schöpferkraft seines Innern, aber was ihn mit Sorgen und Qualen bedrängt, das ist die herbe Arbeit, in der er kämpft und ringt, das ist eben die Bewältigung der Natur, dieses Umgießen in das Material seiner Kunst. Das muß er jahrelang lernen, und lernt eigentlich nie aus; darum kann es ihm leicht als das Wichtigste erscheinen, als das Kostbarste. Ferner geht ja letzthin alles, was der Künstler leistet, auf Wirklichkeitserfahrungen zurück; denn mag er auch Wesenszusammenhänge gestalten, die nirgends in der Natur vorkommen, die Elemente sind doch irgendwie aus ihr geschöpft; wenn auch z. B. das »Leben der Linie« nur aus der Linie heraus erkennbar ist, so muß doch vorher überhaupt das Bewußtsein des »Lebens« eben im Leben gewonnen sein. Und weil demnach der Künstler es immerfort mit Natur und Leben zu tun hat, verfällt er unschwer auf den Gedanken, seine Tätigkeit erschöpfe sich im Darstellen der »Wirklichkeit«, wozu noch der ungemein vieldeutige Sinn dieses Begriffes kommt, der den verschiedensten Deutungen freien Spielraum läßt. Bisweilen ist es nun die brennende Intensität des Naturerlebens, die einen Künstler in sein Werk peitscht, und er denkt dann häufig, nur ein Stück Natur zu bieten; dabei hat er aber seine eigene Naturergriffenheit mitgemalt, die flammend aus dem Bilde entgegenleuchtet, und erst die Photographie offenbart den ganzen Unterschied. Im übrigen gibt es genug Künstler, die sich dieses Unterschiedes wohl bewußt sind; und statt vieler Künstlerworte, die sich da vorbringen ließen, will ich nur an einige ganz bekannte erinnern. »Studiere, Künstler, die Natur«, rät Goethe;

»es ist aber keine Kleinigkeit, aus dem Gemeinen das Edle zu entwickeln!« Unter dem Gemeinen versteht er »das zufällig Wirkliche«, »an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit für den Augenblick entdecken«. Also das Bedeutungslose und Unwesentliche fallen ab, und das eigentlich Charakteristische, das Gesetz tritt deutlicher und unmittelbarer ins Bewußtsein. Anselm Feuerbach meint, Malerei sei »richtiges Weglassen des Unwesentlichen« und ein Hervorheben des Typischen und Charakteristischen. Nach Delacroix besteht das Genie »darin, daß man zu verallgemeinern und auszuwählen versteht«. Ganz ähnlich und kurz nennt Max Liebermann die Malerei die Kunst »wegzulassen«, und Rodin kämpft gegen genaue Naturkopien an, die nicht »das ganze Ziel der Kunst« sein können. »Eine Abformung nach der Natur ist die exakteste Kopie, die man erhalten kann, aber so etwas ist leblos, es hat keine Bewegung, keinen Ausdruck, es ist gar nichts. Nein, wir müssen unterstreichen, übertreiben«[1]). Also sicherlich ist der Glaube an die allein seligmachende Gewalt des Naturalismus auch unter Künstlern nicht allgemein verbreitet; obgleich noch ein — bisher nicht erwähnter und sehr wichtiger — Grund diesen Irrtum begünstigen hilft. Gesetzt den Fall, es ringen zwei Künstler um das anschauliche Wesen einer Landschaft. Der eine wähnt es im Erfassen der momentanen Erscheinung zu erjagen, in der Augenblicksimpression, der dann das Werk Ewigkeit verleiht. Er wird alle Züge besonders betonen, die gerade diese Impression individualisieren, also in ihrer Einzigartigkeit begründen. Der andere erblickt in all den vom Augenblick herrührenden Erscheinungsbestandteilen Zufälligkeiten, welche die Gesetzmäßigkeit des Eindrucks beeinträchtigen, also Trübungen, Hemmungen, die ausgemerzt werden müssen. Er gibt in seinem Werk nur die bleibende, unveränderliche Struktur, und in ihr erschaut er das Wesen.

[1]) Die Zitate sind meinem Buche »Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre«, Stuttgart 1908, S. 91 f. entnommen, wo auch die Literaturnachweise zu finden sind.



Beide wähnen demnach den wahren Eindruck zu geben, und jeder hält das Werk des anderen für gefälscht. In diesem Sinne sind also beide »Naturalisten«, wie auch der japanische Künstler »naturalistisch« fühlen kann, der eine Blume auf die letzte Formel einer rhythmisch bewegten Linie bringt, in der ihr Wesen sich ihm entschleiert[1]). Aber damit ist natürlich der strenge und eigentliche Sinn des Naturalismus durchbrochen, dessen Wesen ja in der Nachahmung liegt; denn hier handelt es sich doch klar um weitgehende Umsetzung und Umformung. Nicht die Naturerscheinung wird irgendwie festgehalten, sondern ein bestimmter Wesenswert zum intensivsten Erleben gebracht. Und dieser Gesichtspunkt schafft hier das Darstellungsproblem, nicht der der Nachahmung[2]).

---

[1]) In diesem Sinne ist es etwa gemeint, wenn Alois Riegl in seiner »spätrömischen Kunstindustrie« sagt: »Den ‚Naturalismus' für einzelne Stilweisen zu reklamieren, kann ... nur zu Mißverständnissen führen. Der Altägypter, der die Dinge in ihrer streng ‚objektiven' Erscheinung wiederzugeben suchte, glaubte dabei gewiß so ‚naturalistisch' als nur irgend möglich vorzugehen. Der Hellene wiederum mochte sich erst recht ‚naturalistisch' vorkommen, wenn er seine eigenen Werke mit den altägyptischen verglich. Und durfte sich der Meister der Konstantinporträts mit ihrem lebhaften Augenausdruck nicht als größerer ‚Naturalist' fühlen, als etwa der Meister des Periklesporträts? Alle drei aber hätten dasjenige, was wir heutzutage ‚Naturalismus' im modernsten Sinne nennen, als die pure Unnatur empfunden. Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts anderem, aber jeder hat eben seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform derselben im Auge hat.« Dieser letzte Satz ist nun allerdings sehr gefährlich; daß aber auch in ihm noch ein Kern Wahrheit verborgen liegt, zeigen wohl unsere Ausführungen im Text.

[2]) Sehr interessante Belege liefern einige Ausführungen, die Ferdinand Hodler jüngst in der Zeitschrift »Das Werk« (Januar 1914) veröffentlicht hat: »Führt mich mein Weg in einen Tannenwald, wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so sehe ich die Stämme, die ich zur Linken und Rechten vor mir habe, als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie, viele Male wiederholt, umgibt mich. Mögen sich nun diese Stämme hell von einem immer dunkler werdenden Hintergrund abheben, mögen sie gegen das tiefe Blau des Himmels gestellt sein, die Ursache, die in mir jenen Eindruck von Einheit bestimmt, ist ihr Parallelismus. Die vielfachen senkrechten Linien wirken wie eine einzige große Vertikale oder wie eine ebene Fläche.« Oder »feiert man irgendwo ein Fest, so sehen wir die Menschen sich in ein und derselben

§ 6.

Wenn sich alle naturalistischen Kunstanschauungen als unhaltbar erwiesen haben, das ästhetische Eigenrecht der Kunst zu begründen, so muß sich der Gedanke jedenfalls aufdrängen, gerade vom Gegensatz auszugehen: während doch der Naturalismus die Natur als Vorbild hinstellt, erscheint hier die Kunst höher wertig im ästhetischen Sinne als die Natur. Einer der bedeutendsten Vertreter dieser Anschauung ist Johannes Volkelt[1]). Nach ihm kann die Kunst »ihr Dasein nur dann als gerechtfertigt ansehen, wenn sie die ästhetischen Bedürfnisse oder Normen in vollkommenerer Weise als die natürliche Wirklichkeit befriedigt. Und diese Rechtfertigung würde an schlagender Kraft gewinnen, wenn zugleich einleuchtend gemacht werden könnte, daß die Kunst die ästhetischen Normen in so vollkommener Weise, wie dies menschlich überhaupt möglich ist, zur Erfüllung bringt. Die Kunst als vollendete Verwirklicherin der ästhetischen Normen: dies ist der Gedanke, den es zu durchdenken gilt. Tut man dies, dann erhält man eine erschöpfende Teleologie der Kunst.« Ich glaube, daß Volkelt a priori zu viel verlangt, oder anders ausgedrückt: zu einer erschöpfenden Teleologie der Kunst gehört weniger, als Volkelt meint. Ihr Eigenrecht erscheint dann hinlänglich und zureichend gesichert, wenn der Beweis

---

Richtung bewegen: das sind Parallelen,. die einander folgen. — Manchmal erblickt man Menschen um einen Redner gruppiert, der seine Gedanken vorträgt; oder betreten wir eine Kirche während des Gottesdienstes, so empfinden wir jenen Strom von Einheit als etwas Imposantes«. Oder »setzen sich ein paar Leute, die derselbe Zweck zusammenführte, an einen Tisch, so können wir sie als Parallelen auffassen, die irgendwie eine Einheit bilden, wie etwa die Blätter einer Blume.« Also auch Hodler greift »Wirkliches« aus der Fülle der Natur, und zwar — seiner Meinung nach — eine höhere Wirklichkeit als jene, welche die individuellen Verschiedenheiten betonen. Und Hodler wird nun seine Wirklichkeit zum Gestaltungsproblem seiner Kunst, die also keineswegs naturfern sein soll, sondern im Gegenteil erfüllt von den sie tragenden und aufbauenden Wesenszügen.

[1]) Johannes Volkelt, Teleologie der Kunst; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VI, 4 und System der Asthetik III, S. 11—40.



befriedigend geführt ist, daß die Kunst Werte zeitigt, deren wir sonst nicht habhaft werden könnten, oder Werte uns in einer so leicht faßlichen Weise darbietet, wie dies sonst unmöglich ist. Ich halte es für durchaus unnötig, die höhere ästhetische Würde des Kunstgenusses gegenüber dem Naturgenuß sich als Beweiszielpunkt zu setzen. Hätten wir nur den Naturgenuß, so würde uns das Spezifische des Kunstgenusses fehlen und umgekehrt. Es geht ja auch wohl nicht an, Kunst und Wissenschaft in eine Wertreihe zu bringen, sondern nur ihre beiderseitige Berechtigung durch ihre eigentümliche und unersetzliche Wertschichtung zu erweisen. An sich stellen sie ja natürlich verschiedene Wertgrade dar, absolute Posten im Wertganzen. Aber das steht hier gar nicht in Frage, wo es um den Eigenwert der Kunst geht, oder ob dieser durch andere Gegebenheiten vollständig ersetzt werden kann. Und schließlich ist es im vorhinein gar nicht ausgemacht, ob denn der spezifische Kunstwert gerade im Ästhetischen sich erschließt. Es könnte ja vielleicht sein, daß die Kunst das Ästhetische mit der Natur in gleicher Weise gemein hätte, und das Sonderrecht ihr durch gewisse außerästhetische Faktoren erwüchse. In diesem Abschnitt achten wir allerdings nur auf das Ästhetische; und da empfiehlt es sich, den Ausführungen Volkelts kritisch zu folgen. Nach seiner Ansicht liegt die Sache unzählige Male so, »daß von irgendeinem Anblick eine ästhetische Wirkung auf uns wohl ausgehen könnte, daß diese aber verhindert wird, weil wir durch Hoffen oder Fürchten, Lieben oder Hassen, durch unsere Vorsätze und Pläne mit der Wirklichkeit des Gegenstandes verwickelt sind. Wir sind durch unsere Lebensinteressen und Schicksale, durch unsere Herzensangelegenheiten und Liebhabereien so vielfältig in die Wirklichkeit hineingeflochten, daß dem reinen ästhetischen Eindruck, den dieses oder jenes Stück Wirklichkeit auf uns machen könnte, nur zu leicht Gefahr droht. Und da kommt denn eben der Kunstschein zu Hilfe. Indem der Künstler seine Gegenstände in völlig andersartigen Darstellungsmitteln

zur Gestaltung bringt und sie so in einen bloß subjektiven Eindruck verwandelt, der einem ganz andersartigen Stoff anhängt, setzt er den Betrachter in die Lage, die Forderung der Willens- und Stofflosigkeit, der uninteressierten Beschaulichkeit ungestörter und reiner zu erfüllen, als dies gegenüber der natürlichen Wirklichkeit tunlich ist. Durch den Kunstschein allererst wird die möglichst vollkommene Erfüllung ... der willen- und stofflosen Beschaulichkeit gewährleistet.« Unmittelbar ist das Darstellungsmittel bearbeiteter, geprägter Stoff; zugleich aber bedeutet dieser geformte Stoff einen davon wesentlich verschiedenen Gegenstand, eben den dargestellten Gegenstand. »Die auf Leinwand gestrichenen Ölfarbenlagen bedeuten etwa Bäume; diese Folge von Geigenklängen bedeutet Gefühle der Sehnsucht; diese Wortgebilde und die sich daran knüpfenden Formungen der Phantasie des Lesers bedeuten die Kämpfe der Helden vor Troja. Das Darstellungsmittel hat ein gänzlich anderes sinnliches Dasein, als es dem dargestellten Gegenstand eigentümlich ist.« »Damit ist nun eine Steigerung des scheinhaften Charakters gegeben, der allem Ästhetischen eignet. Zu dem allgemeinen Scheincharakter des Schönen tritt hier noch der Kunstschein.« Von der Umsetzung in die Wirklichkeitsschicht der Kunst haben wir ja selbst bereits ausführlich gesprochen, und zweifellos hat hier Volkelt einen Vorteil bemerkt, den die Kunst gegenüber der Natur in ästhetischer Beziehung aufweist. Einen erregten, revoltierenden Volkshaufen ästhetisch zu genießen, ist schwer; denn unsere persönlichen Interessen werden zu stark berührt, bisweilen gar gefährlich bedroht. Diese Hemmungen entfallen nun größtenteils, wenn wir die Radierungen aus dem Weberzyklus der Käthe Kollwitz betrachten oder die grausame Verkommenheit der Absinthtrinker, wie sie Picasso gemalt hat. Der Zugang zum Ästhetischen ist leichter, der Weg gebahnt. Deswegen vermag ich auch in der Kunst vieles ästhetisch zu genießen, was ich in der Natur nicht in dieser Weise anschauen kann oder soll. Denn die Hilferufe eines Ertrinkenden, seinen ver-

zweifelten Kampf mit den Wellen, in dem sich seine Züge zusammenkrampfen, während aus weit aufgerissenem Auge das dumpfe und gräßliche Grausen der Angst starrt, das soll ich nicht auf den Ausdruckswert hin genießen, ich wäre denn gefühlsroh und brutal. Aber kein ethisches Gebot versperrt mir den Genuß, wenn ich von dem Ertrinkenden lese, oder wenn ich ihn gemalt sehe. Also im allgemeinen ist die Kunst hier sicherlich im Vorteil. Nur trifft dieser Vorteil eigentlich nicht den ästhetischen Wert als solchen, sondern die Leichtigkeit beziehungsweise Schwierigkeit, ihn zu erfassen; seine Erlebbarkeit ist eine andere. Unserer Beweisführung zufolge würde nicht etwa die Kunst die Natur an ästhetischer Bedeutung übertreffen, nur diese Bedeutung in einer Weise darbieten, die keinerlei Hindernisse ihrem Innewerden entgegenstemmt. Aber nicht vergessen darf werden, daß es sich hierbei im Grunde nur um fließende Übergänge handelt; denn wo Kunst einer Tendenz sich zuneigt, ist z. B. die ästhetische Einstellung schon bedroht, während, wo einfache Landschaftseindrücke in Frage stehen, im allgemeinen nur sehr geringe Hemmungen zu überwinden sind. Es wird ohne Zweifel gar manchem schwerer fallen, Gerhart Hauptmanns »Weber«, Arthur Schnitzlers »Freiwild« oder Ibsens »Gespenster« annähernd rein ästhetisch zu genießen, als einen Sonnenuntergang. Aber im großen und ganzen — und das soll durchaus nicht bestritten werden — liegt der Vorzug bei der Kunst.

§ 7.

Fernerhin meint Volkelt, daß der Künstler, so sehr er auch an die Bedingungen und Schranken des sinnlichen Stoffes, in dem er präge und schaffe, gebunden sei, doch hinsichtlich der Erfüllbarkeit der ästhetischen Normen eine Freiheit von ungeheurem Spielraum besitze. »Vermöge dieser Freiheit ist er in der glücklichen Lage, sämtlichen ästhetischen Normen eine weit befriedigendere Erfüllung zu geben, als dies der natürlichen Wirklichkeit möglich ist.« Schon un-

zählige Male wurde darauf hingewiesen, wie voll der natürliche Verlauf der Dinge von Trivialem und Nichtigem, von läppischen Zufällen und sinnlosen Feindseligkeiten ist. »Irgendein Großes tritt in die Erscheinung: da schiebt sich des Leibes Notdurft in stimmungsvernichtender Weise dazwischen. Eine zarte seelische Entwicklung hebt an: da tappt nüchterne Alltäglichkeit oder stumpfsinnige Mittelmäßigkeit hinein, und die Einheit der Entwicklung ist befleckt oder zerrissen. Hierüber bedarf es keiner weiteren Worte.« »Das Kunstwerk steht außerhalb aller dieser schäbigen Abhängigkeiten, außerhalb aller dieser Stümperhaftigkeiten des natürlichen Daseins. Indem der Künstler seine Natur- und Menschengebilde in dem Element des Kunstscheines gestaltet, ist er in der Lage, alles, was er ihnen als Seele und Geist geben will, ungehemmt und vollentwickelt zur Ausgestaltung zu bringen.« »Alles, was unsere großen Dichter und Denker zum Preise der Kunst gesagt haben, enthält mehr oder weniger ausdrücklich den Gedanken in sich, daß gegenüber den zahllosen Gestörtheiten der natürlichen Wirklichkeit die Kunst eine Welt von bei weitem gesteigerter Bedeutsamkeit offenbart.« Sicherlich steckt in dieser — man darf sagen — klassischen Ansicht sehr viel Richtiges; und ein wahrer Kern liegt ihr zugrunde, aber als Ganzes scheint sie mir recht anfechtbar. Wenn ein viel verheißender Entwicklungsgang durch einen unbedeutenden Zufall vernichtet wird[1]), ist das sicherlich ergreifend traurig, aber es muß in keiner Weise widerästhetisch sein. Das kommt ganz auf den Betrachtungsstandpunkt an: fühlen wir uns dem Betreffenden nahe, sind wir zu erschüttert, vielleicht auch zu empört, um ästhetisch gefesselt zu sein, um die Weite zu gewinnen, die hier den ästhetischen Genuß ermöglicht. Aber dies trifft den vorhin besprochenen Gegensatz von Kunst und Natur, der jetzt nicht mehr in Frage steht. Muß sich denn nicht

[1]) Wer denkt da nicht an den fürchterlichen Unglücksfall auf der Eisbahn, durch den Georg Haym — eine der stärksten Hoffnungen im Reiche der Dichtkunst — seinen Tod fand!



im ästhetischen Gehalt das Traurige zum Tragischen erhöhen, um im tiefsten Sinne zu ergreifen? Wie dem auch immer sei, an uns liegt es, diese Steigerung zu vollziehen. Nur dürfen wir dann nicht im Leben schäbige Stümperhaftigkeit sehen oder dieses so pessimistisch ausdeuten, daß wir die Grundlagen des Tragischen zerbrechen[1]). Wir müssen es vielmehr als gewaltige tragische Gegenmacht erkennen. Und die ist immer da; eben das Leben in seiner rohen, triumphierenden Kraft, in seinem verschwenderisch-vergeudenden Reichtum, der nie abnimmt und nie arm wird, der über Tod und Leiden, Schmach und Verzweiflung mit ehernem Schritt dahingeht; eben das Leben, das keuscheste Tugend und gemeinstes Laster grotesk durcheinanderwirbelt, beschmutzt und erhebt, das in das silberne Lachen der Jugend den schrillen Schrei der Sterbenden mengt! Dieses Leben darf man nicht erniedrigen, um die Kunst zu erhöhen. Was hier dagegen eifert, ist ein Rest jener alten, spekulativen Idealität, die die nackte Natur mißachtet und flieht und hinter ihr das Reich des Geistes aufpflanzt, oder auch ein Niederschlag jenes Pessimismus, der zur Lebensentsagung und Weltaskese drängt. So ist im Leben immer das Leben der Held, der tausendmal sterben kann, aber immer neu und jung siegreich aufersteht, keusch und verderbt, treulos und treu, naiv und verschlagen, die Gottheit lästernd und der Gottheit voll. Das Einzelne mag sich verwirren, in bunter Verflechtung unserem Auge sich entziehen, vergehen und werden, aber darüber flattern die bleibenden Banner des Lebens im nie versagenden Sturme seines Seins. Der Schönheit des Herbstes schadet es nicht, wenn die rotglühenden Blätter sterbend zur Erde fallen; und der neue Frühling ist nah, und der Sommer nicht weit. Stümperhaftigkeit sieht nur der, der zu enge Ausschnitte wählt, den anderen blendet und betäubt die ewige Fülle, die erhabene Größe.

---

[1]) Vgl. meine Auffassung des Tragischen in meinem Buche über »Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«; Halle a. d. S. 1911.

Aber wer hat denn nun da die Möglichkeit, länger abfließende individuelle Entwicklungsgänge zu verfolgen? Wie viel — und darunter meistens das Beste — entzieht sich der Anschauung; wie wenig davon tritt für uns in Erscheinung. Wenn ich einen Vergleich heranziehen darf, so möchte ich auf eine blühende Wiese hinweisen, deren farbenstrotzender, sonnenfunkelnder Gesamteindruck ein junges drängendes Leben offenbart voll würzigem Duft und dem Taumeln froher Falter. Die einzelne Blume geht dabei verloren, sie ertrinkt im wogenden Blütenmeer. Nun kann es aber gerade Aufgabe der Kunst sein, das Struktiv-Wesenhafte dieser Blume für die Anschauung klar herauszuarbeiten; und auch wo sie die ganze Wiese nimmt, muß sie — schon durch die Umsetzung in die Mittel der Kunst und die Formatreduktion — irgendwelche bedeutsamen Züge herausgreifen und in den Vordergrund stellen; und bereits die Zusammendrängung in den einzelnen Zeitpunkt des Bildes bedingt Verschiebungen, die das Anderssein der Kunst begründen. So werden — wie Max Dessoir einmal sehr tiefschauend bemerkt hat — überall aus Mängeln Vorzüge und aus Vorzügen Mängel. Handelt es sich etwa um ein zeitliches Geschehen, so spannt es die Kunst in den Rahmen eines Romans oder Dramas; sie faßt das Geschehen so, daß alle für sein Verständnis erforderlichen Züge restlos in der Erscheinung sich offenbaren und nichts für uns verborgen und verhüllt bleibt, nichts gedanklich rekonstruiert werden muß. Im Leben etwa kennen wir annähernd einen Charakter und finden dann eine Handlung vor und suchen diese Handlung aus dem Charakter und der Einwirkung äußerer Umstände heraus zu verstehen; die Kunst gibt die Notwendigkeit dieser Handlung durch Ersichtlichmachung all ihrer Bedingtheiten. Daß hier nun gewaltige ästhetische Vorteile sich bergen, erscheint selbstverständlich. Und weiterhin: wie der Maler etwa eigene Probleme aus dem Wesen der Linie oder dem der Farbe heraus aufwirft und in zwingender Folgerichtigkeit zu lösen vermag, so setzt sich der Dramatiker bestimmte Probleme des Lebens,

die er gleichfalls in reiner Richtung ungebrochen verfolgen kann, indem er Kraft und Widerstand bestimmt, Charakter und Milieu, innere und äußere Schicksale[1]). Damit erhöht er die Anschaulichkeit und Schlagkraft des Geschehens, ja dieses Geschehen wird erst möglich in und durch die Gestaltung der Kunst. Das Leben ist so erfüllt von Gestalten, daß die einzelne sich in ihm fast verliert, wie ein einziger Ton nur mitschwingt in der vollen Folge sehr zusammengesetzter Akkorde. Der Dichter hebt nun heraus und gibt niemals das Leben in seiner Gesamtheit, aber doch ein geschlossenes Leben in den nach der besonderen Absicht wesenhaften Ausprägungen. Und dadurch erlangt die Kunst Wirkungen, welche die Natur nicht bieten kann. Und wir sehen wieder, daß es sich hierbei nicht um besser und schlechter, wertvoller oder wertloser handelt, sondern weil die Kunst etwas ganz anderes als Natur ist, darum hat sie ihr Eigenrecht; aber ganz das gleiche gilt nun auch für die Natur. Ihr voller, satter, unerschöpflicher Lebensstrom konkurriert nicht mit den Sinnbildern des Lebens, welche die Kunst aufglühen läßt; nicht durch Höher- oder Unterwertung kommt man dem bei, sondern durch Herausheben der Wesensart. Ähnlich ist ja der Vorwurf, der häufig gegen die Wissenschaft erhoben wird: sie könne keinen einzigen ärmlichen Grashalm machen. Aber man verkennt gründlichst Wissenschaft und Kunst, wenn man sie überhaupt vor derartige Aufgaben stellt. Die Wissenschaft vermittelt Einsichten, indem sie das Chaos lichtet zum Kosmos der Gesetzlichkeit; und ihre Gesetze sind sicherlich nicht draußen irgendwo in der Natur, sondern — soweit sie wahr sind — im ewigen Sein der Wissenschaft; aber sie könnten nicht gefunden werden ohne »Natur«, und diese geht in sie ein. Wieweit sie aber selbst schon Gestaltungsergebnis der Wissenschaft ist, diese sehr berechtigte Frage geht uns hier nichts weiter an. Und daß Analoges nun eben-

[1]) Vgl. z. B. den Vortrag, den Wilhelm v. Scholz über »das Schaffen des dramatischen Dichters« hielt; Erster Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft zu Berlin 1913. Bericht: Stuttgart 1914.



falls von der Kunst gilt, haben wir schon wiederholt betont. Auch ihre Welt ist immer nur die Welt der Kunst, ihr Sein immer Kunstsein, nur können wir nicht zu ihr ohne »Natur«, und das in der Kunst Geschaute gilt auch für sie. Wenn in der Natur reine Linienverschlingungen vorkommen sollten, so würden für sie die Wesensgesetze gelten, welche die Kunst in ihren Anschauungen offenbart, ähnlich wie ein »wirkliches Dreieck« — wenn ein solches möglich wäre — der gleichen Gesetzlichkeit wie das mathematische folgen müßte. Nur gelangen eben solche Gebilde in der Natur nicht zu reiner Ausprägung. Auf diesen Verschiedenheiten baut sich das Recht der Wissenschaft auf, ihnen entwächst auch das Recht der Kunst; nicht aber als eines, das jenes der Natur verdunkelt und überschattet, sondern als ein in seiner besonderen, unersetzlichen Eigenart verwurzeltes. Die ästhetische Ausbeute aus Natur und Leben muß nicht geringer sein als die der Kunst, aber sie ist anders; und aus der Erkenntnis des Andersseins erschließt sich erst das Wesen des Naturästhetischen und jenes der Kunst. Aber wie konnte sich nun die Ansicht bilden von dem Vorrang der Kunst? Also die von Volkelt vertretene, von vielen anerkannte und begeistert verfochtene Richtung, die ja nicht noch einmal charakterisiert werden muß. Der Grundansatz des Irrtums liegt wohl darin, daß hierbei die Natur der Kunst zu sehr angenähert wird, und weil sie von diesem Standpunkt aus betrachtet offenbare Mängel zeigt, darum erschließt man ihre Minderwertigkeit. Verfolgt man etwa — es ist dies ein fiktiver Fall — die Entwicklung eines Jünglings; herrlich und vielversprechend geht sie an; da wird er durch einen »lächerlichen« Zufall von einem Wagen überfahren, stirbt an einer Austernvergiftung, oder ein Ziegel fällt ihm auf den Kopf. Also ist die Wirklichkeit schäbig. Kein Dramatiker dürfte so vorgehen, ohne dem Fluche der Banalität und Folgewidrigkeit anheimzufallen. Wir verzeihen ja Max Halbe nicht einmal den Schluß seiner »Jugend«, wo ein Halbidiot durch Zufall die Heldin an Stelle des Helden erschießt. Und

würde der Held erschossen, so bliebe doch der Schluß in ähnlicher Weise unbefriedigend, weil das einmal aufgerollte Problem durch ihn in keiner Weise seine Lösung findet, wie ja auch Georg Hirschfeld in seinen »Müttern«, Gerhart Hauptmann in seinem »Kollege Krampton« ohne eigentlichen Schluß das dramatische Geschehen ausklingen lassen. Nun darf man ja sicherlich nicht überall Lösungen verlangen, aber wo diese in sich unmöglich sind, da muß ihre Unmöglichkeit auch in ihrer herben, tragischen Schärfe belassen und nicht abgebogen werden, vor allem nicht durch ein Endergebnis, das in keiner oder doch nur ganz äußerlicher Beziehung zum Problem steht, jedenfalls nicht wesenhaft mit ihm zusammenhängt. Aber wer darf denn behaupten, es sei Problem der »Wirklichkeit«, oder es mache ihren Sinn aus, daß jeder Jüngling seiner Begabung entsprechend emporsteige etwa auf der Stufenleiter bürgerlicher Ehrungen? Mit solchen Forderungen kann man doch nicht an ein ästhetisches Gebilde herantreten; es ist ja im Grunde genau so, wie wenn einer sagt: Faust — in Goethes Faustdrama — hätte Gretchen heiraten sollen, dann wäre alles gut abgelaufen; von der Schlechtigkeit und dem Leichtsinn der jungen Leute rühre alles Unheil. Mag sein! Aber so wird Goethe sicherlich nicht verstanden, und man bleibt seinem Kunstwerk völlig fern. Und auch die Wirklichkeit können wir ästhetisch nur erfassen, wenn wir uns ihr fühlend hingeben, ohne zu verlangen, daß jeder Jüngling seinen Doktor macht, und jedes Mädchen ihren Mann findet; gerade die grausigsten Tiefen und höchsten Höhen des Wirklichen in seinem nie stockenden Flusse des Geschehens müssen Gegenstand ästhetischer Ergriffenheit werden, und diesen Weg verstellt man sich, wenn man sich allzu klagend dem Schicksal des einzelnen annähert. Der Schönheit des Frühlings schadet es nichts, wenn Millionen duftigweißer Blüten tot zur Erde sinken, das webt nur in sein Bild einen schwermütigen Hauch der Tragik und auch den verschwenderischer Kraft. Wer sich allerdings dem einzelnen Blütenblatt verwandt fühlt, das,

eben noch schimmernd jetzt windverweht im Straßenschmutz zerstampft wird, der kann nicht ästhetisch genießen. Da nun jedoch der Künstler meist einzelne Probleme nimmt und auch dort, wo er große Synthesen gibt, diese auf einige wesenhafte Züge verdichtet, so muß ihm die »Wirklichkeit« verwirrt und unklar, sprunghaft und verkehrt erscheinen, und er errichtet ihr gegenüber das Reich der Kunst, in deren Zeichen und Runen der Welt ewiges Lied reiner ihm tönt; die Wunderwelt der Muscheln rettet er aus dem wogenden Meer, und in der Muschel raunt dessen Unendlichkeit; Perlen fischt er aus tiefem Grund. Wen ergreift nicht ihr geheimnisvolles Glühen? Aber es bleibt das unendliche Meer und das unendliche Leben und ihre Schönheit, die nicht die der Kunst ist. So meine ich also durchaus nicht, daß die Norm des bedeutungsvollen Gehaltes durch die Kunst besser als durch die Wirklichkeit erfüllt wird; wohl aber glaube ich, daß die Kunst kraft ihrer Eigenart Gehalte ästhetisch verwirklichen kann, die die Wirklichkeit nicht zu bieten vermag, und zwar sehr wertvolle Gehalte. Und in dieser Richtung liegt ihr Eigenrecht. Wir würden eine überaus grausame Verkümmerung erfahren, müßten wir auf diese Werte Verzicht leisten; in einer wichtigen Hinsicht wäre damit unser Leben verstümmelt; und darin begegnen wir uns mit Volkelt und sind mit ihm eins im Preise und Lobe der Kunst; unersetzlich, ja unvergleichlich dünkt sie auch uns.

§ 8.

Ein Hauptvorzug des Kunstwerkes soll ferner darin liegen, daß es — wenigstens in vielen Fällen — auf ästhetische Wirkung angelegt ist, daß es ganz im Dienste dieser Absicht steht. Es offenbart uns ein bestimmtes Wollen, und wir werden diesem Wollen in der ästhetischen Betrachtung gerecht; und diese Betrachtung ist wesentlich bedingt durch die objektiven Setzungen des Kunstwerkes. In der Natur ist das nicht so: wir müssen sie vielmehr erst häufig mit ästhetischem Leben erfüllen, und verschiedenartige Einstellungen

sind gleich berechtigt. Wie aber gerade aus diesen Mängeln des Naturgenusses seine besonderen Vorzüge herrühren, das haben wir im vorigen Kapitel eingehend zu erweisen gesucht. So folgt hier für die Kunst doch nur als Ergebnis, daß der Zugang zu ihr ein leichterer ist, nicht aber, daß das durch den Zugang Eroberte wertvoller sein muß. Aber selbstverständlich entbehrt auch diese dankenswerte Feststellung nicht der Bedeutung. Wenn dann jedoch Volkelt darüber hinaus weitergeht, kann ich ihm durchaus nicht mehr beistimmen; er meint: »Wie häufig liegt die Gliederung der Landschaft mit Fabrikschloten, Mietskasernen, Riesenhotels, Bahnhöfen im Krieg. Oder um an eine überaus oft vorkommende Besonderheit zu erinnern: die Art, wie wir unsere Kleider tragen, wie sie sich legen und fallen, kommt in unzähligen Fällen dem Gliederungsbedürfnis des Auges nicht nur nicht entgegen, sondern spottet geradezu seiner.« Kann man denn wirklich die »Natur« für die Dummheit mancher Architekten und Ingenieure und für die Ungeschicklichkeit schlechter Schneider verantwortlich machen? Das würde doch besten Falles beweisen, daß gerade die »Kunst« die Natur verdirbt, nicht aber daß diese an sich minderwertig ist. Und wer irgendwelche Minderwertigkeiten suchen will, kann sie in den Scheußlichkeiten schlechter Kunst in so erschreckend reichem Maße finden, daß es viel besser ist, diese vergleichende Betrachtung ganz vor einer Ablenkung in jene trüben Niederungen zu bewahren, um so mehr weil da gar nichts gewonnen werden kann.

Nun soll aber noch — und das ist ungleich wichtiger — in der Kunst wertsteigernd die Individualität des Künstlers hinzutreten. »Je bedeutsamer die Individualität des Künstlers ist, um so mehr vermag er den Wert seiner Schöpfungen zu erhöhen. Das Kunstwerk enthält, wenn es einer bedeutsamen Künstlerindividualität entstammt, nicht nur, was an den dargestellten Inhalten objektiv interessant ist, sondern dazu noch die miteingeflossene wertvolle Menschlichkeit des Künstlers. Der frevlerische Wissenstolz Fausts und seine

wüste Sinnesgier erfahren eine höchst verschiedene Ausgestaltung, je nachdem Marlowe, Goethe, der Maler Müller, Maximilian Klinger, Grabbe, Lenau ihre Individualität mit diesem Stoff vermählen. So hängt also der Wert der Kunst wesentlich mit daran, daß in den Kunstwerken vornehme, seltene Seelen sich in ihrer Eigenart offenbaren.« Aber so selbstverständlich dies klingt und so sicher wieder richtig Geschautes zugrunde liegt, größte Vorsicht ist doch bei der Prüfung dieser Aufstellungen geboten. Das ästhetische Gebilde spricht zu uns, und der Künstler nur soweit, als er in der Erscheinung dieses Gebildes sich ausprägt. Ich will hier Theodor Lipps[1]) zu Wort kommen lassen: »Es muß dabei bleiben, daß Gegenstand des Genusses des Kunstwerkes nur eben das Kunstwerk sein kann und was in ihm unmittelbar liegt. Im Kunstwerk aber liegt die Geschicklichkeit des Künstlers nur insofern, als dadurch dem Kunstwerke ein wertvoller Inhalt gegeben ist. Wir dürfen aber hinzufügen, dieser Inhalt wäre nicht minder wertvoll, als er ist, auch wenn er zufällig der Ungeschicklichkeit des Künstlers sein Dasein verdankte.« »Der Künstler ist nun doch einmal nicht das Kunstwerk; es ist also auch das Interesse an ihm nicht das Interesse am Kunstwerke. Gewiß pflegen ja Kunstwerke einem Künstler ihr Dasein zu verdanken. Wenn es aber auch nicht so wäre, sondern ein Kunstwerk wäre fertig vom Himmel gefallen, dann wäre es eben dasjenige, was es ist, und hätte darum den Wert, den es hat. Und in gewissem Sinne ist ja jedes Kunstwerk vom Himmel gefallen; es ist ein Geschenk des Himmels. Und es ist ein solches, für dessen Wert es gleichgültig ist, ob es durch den Künstler hindurch oder durch einen unbegreiflichen Zufall vom Himmel uns geschenkt ist.« Ich kann diesen sehr weitgehenden Radikalismus von Lipps nicht ganz teilen, denn zur Freude an der Kunstleistung gehört auch sicherlich das Bewußtsein, daß das Werk sein Dasein eben

---

[1]) Theodor Lipps, Ästhetik II a. a. O. S. 68 ff., 100 ff.

einem Künstler verdankt und nicht durch irgendeinen unbegreiflichen Zufall entstanden ist[1]). Aber rein ästhetisch — und darin bin ich mit Lipps völlig einer Meinung — ist dieser Genuß sicherlich nicht. Hier wirkt die Persönlichkeit nur so weit wertsteigernd, wie etwa die untergehende Sonne in der Landschaft. Aber so wie es den ästhetischen Betrachter gar nichts angeht, ob diese Sonne nun in Wirklichkeit ein glühender Ball ist von ungeheurer Größe, ebensowenig kümmert es den rein ästhetischen Genießer eines Kunstwerkes, von wem es in der Tat herrührt. Persönlichkeit des Künstlers ist hier nur soweit wertvoll, als sie in die Erscheinung des Werkes tritt, in ihm »liegt«, in ihm vorgefunden wird; dann wird sie ästhetischer Gehalt, ebenso wie meine Persönlichkeit zum ästhetischen Gehalt eines Naturerlebnisses werden kann. Wer Leibls »Hand des Rembrandtdeutschen«[2]) anschaut, erfaßt unmittelbar die ringende Intensität des Naturergreifens, und sie gehört hier zum Ausdruckswert, wie etwa die zarte, träumerisch-silberne Stimmung zu einer Corot-Landschaft oder die weiche, melodische Anmut zu den Seineufern, wie sie uns Claude Monet oder Sisley gemalt haben. Daß darüber hinaus noch durch den Persönlichkeitsfaktor der Kunst ein Wert zugeführt wird, das haben wir selbst bereits wiederholt betont; aber diese Beziehungen von Werk und Werkmeister sind zwar ein Problem der allgemeinen Kunstwissenschaft, aber kein Problem der Ästhetik und kommen daher nicht in Frage, wo es sich um die ästhetische Bedeutung der Kunst handelt. Wenn man schon aber die »vornehme Seele« des Künstlers in den Vordergrund schiebt, so wird ja — was die Natur anlangt — dem Theisten Gott als Schöpfer nicht minder vornehm erscheinen, und auch der Ungläubige wird in der Natur einer solchen Fülle des Wunderbaren begegnen, daß er hier dem Künstler absolut nicht den

---

[1]) Vgl. auch die Kritik in der bereits erwähnten Abhandlung von Theodo A. Meyer, der allerdings nicht erkannt hat, wie tief Lipps gerade auch hier zu den Wurzeln des Ästhetischen herabsteigt.

[2]) Siehe Tafel VII.

Vorrang zuerteilen kann. Die Wahrheit steckt wohl darin, daß aus der Kunst mir die verschiedensten wertvollen Persönlichkeiten entgegentreten können, die verschiedensten Stellungen zu Leben und Welt, die mannigfachsten Auffassungen von Sein und Geschehen; und dies ist sicher ein Wert, und ein in seinem Reichtum sehr hoher Wert, aber nur zum Teil ein ästhetischer Wert.

§ 9.

Noch einen wichtigen Punkt glaubt Volkelt hinzufügen zu müssen: je nachdem die Gegenstände vom Künstler in diesem oder jenem Darstellungsmittel zur Anschauung gebracht werden, wird der Wirklichkeitseindruck der Gegenstände ein anderer. Mit dem Eindruck, den die dargestellten Gegenstände auf den Betrachter machen, verschmelzen je nach der Eigentümlichkeit des Darstellungsmittels verschiedene Gefühlsfärbungen, durch die die ganze Daseinsweise, in der uns die Gegenstände erscheinen, beeinflußt wird. Je nach der Eigentümlichkeit des Darstellungsmittels scheinen die Gegenstände, die in ihnen geprägt sind, eine andere sinnlich-geistige Luft zu atmen, ein anderes Leben zu leben, in einem anderen Gehaben sich zu ergeben. Derselbe Gegenstand, einmal als Olbild, das andere Mal als Radierung dargestellt, macht nicht nur für das Auge einen verschiedenen Eindruck, sondern erscheint hier und dort in ein fühlbar verschiedenes sinnlich-seelisches Dasein hineingestellt. »Vor mir liegt die Radierung Goyas nach des Valasquez Gemälde ‚Die Meniñas'. Hier handelt es sich nicht nur um Übertragung eines in einer bestimmten Technik dargestellten Gegenstandes in eine andere Technik, sondern es ist an die Stelle eines warmsinnlichen, gegenwartsnahen, wirklichkeitsfrohen Lebens eine herbere, zurückhaltendere, sparsamere Art des Seins getreten. Oder es sei derselbe Gegenstand, etwa eine Tänzerin, in Marmor, in Ton, in Bronze, in Porzellan dargestellt. Mag auch der Wirklichkeitseindruck in diesen vier Fällen schwer zu beschreiben sein, jedermann fühlt: in jedem der vier Fälle

lebt die Tänzerin ein eigentümliches Dasein: ein wärmeres oder kühleres, ein strengeres oder spielenderes, ein gröberes oder reineres, ein gleichmäßigeres oder pointierteres. Oder dieselbe Szene vom Maler dargestellt und vom Dichter geschildert: welcher Unterschied in dem sinnlich-geistigen Medium, unter dessen Einfluß die Menschen und Dinge dort und hier in ihrer Lebenshaltung stehen.« »Die Kunst vermannigfaltigt den Wirklichkeitseindruck, gibt der Art des Daseins Färbungen und Betonungen, die im gewöhnlichen Wirklichkeitseindruck nicht vorkommen können. Die Kunst taucht durch ihre Darstellungsmittel die Wirklichkeitsweise in eigentümliche Gefühlswelten. Dieser mitentscheidende Gesichtspunkt pflegt bei der Wertung der Kunst gänzlich übersehen zu werden.« Was uns anlangt, so haben wir bereits wiederholt dieser sehr wichtigen Tatsache gedacht, und ich selbst habe in meiner Schrift »Was ist Stil?« (Stuttgart 1911) eine eingehende Betrachtung dem Materialstil gewidmet und an der Hand von Abbildungen zu zeigen versucht, wie völlig anders der Myronische Diskobol in Marmor und in Bronze wirkt, daß unmittelbare Materialübertragungen stilistisch unmöglich sind, und nur Umsetzungen unter Berücksichtigung der Gesetzlichkeit des betreffenden Materials gestatten scheinen, weil es sich hier eben um wesentlich verschiedene Seinsweisen handelt. Man darf da nicht — mißverstehend — die Freude meinen, welche der Vorzüglichkeit der Darstellung gilt, noch auch die Einsichten in die Ausdrucksmöglichkeiten und Spannweiten eines technischen Verfahrens, die ja zur Würdigung der Leistung und bisweilen auch zur Vertiefung des ästhetischen Genusses gehören, ohne doch unmittelbar in sich ästhetisch zu sein; sondern es liegen hier wahre Freuden an dem in der Erscheinung Ausgeprägten vor, denn in der Tat rührt von der Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel ein Reichtum an Ausdruckswerten und eine Fülle bedeutsamer Nuancierungen, die einen besonderen Vorzug der Kunst bilden. Nur wäre wohl der Glaube nicht angebracht, die Natur versage hier ganz und gar und biete alles gleichsam in der näm-

lichen Ebene; wie oft erscheint uns in der Wirklichkeit etwas gespenstisch-traumhaft, seltsam unreal, verwebend und zerflatternd und anderes wieder greifbar lebendig, kräftig, strotzend! und wie oft erscheint uns die Natur nur in einem spröden, zurückhaltenden, zaghaften Sein und das andere Mal intensiv und derb unterstrichen! Aber trotzdem eignet der Kunst hier der Vorteil, daß sie die Seinsweise ganz bestimmt abstufen und festlegen kann, und daß ihr mehr Gradunterschiede zur Verfügung stehen. Nicht das einzelne Kunstwerk und das einzelne Naturgebilde werden in ihrem Wert durch diesen Vergleich getroffen, sondern der Kunst als Ganzes gebührt dieser Vorzug.

§ 10.

Wollen wir nun aber zusammenfassend die Eigenart der ästhetischen Bedeutung der Kunst erkennen, so drängen sich wohl zwei Grundtatsachen auf, auf die wir alle anderen zurückzuführen vermögen: 1. Dadurch, daß das Kunstwerk auf ästhetische Wirkung angelegt sein kann, vermögen die von ihm gesetzten Bedingungen so beschaffen zu sein, daß die Wirkung möglichst leicht und sicher ausgelöst wird. Hier handelt es sich demnach um den bequemen und müheloseren Zugang zum Ästhetischen. An sich wird die ästhetische Einstellung schon dadurch begünstigt, daß das Kunstwerk nicht natürliche Wirklichkeit ist, sondern Darstellung, Gestaltung, wesenhaft angehörig dem Sein, der Welt der Kunst. 2. In der Natur erlebe ich schließlich immer nur mich selbst. Mag ein Sommerabend kühl mich anfächeln, ein blitzender Wintertag frisch und kühn sich mir entgegenstemmen, das Meer vor mir sich weiten oder das Gebirge auftrotzen, es ist immer meine ureigene Art des Erlebens, in die ich diese Gebilde hereinziehe, meine Auffassungsweise, das Empfangene ästhetisch zu gestalten. In der Kunst erfasse ich nun aber das ästhetische Erleben mannigfachster Ausprägung, soweit es nur nicht so sehr von dem meinigen sich entfernt, daß das Nachfühlen unmöglich wird, oder überhaupt der Aufbau des Gemeinten,

vom Kunstwerk Gewollten. Durch die Verschiedenheit der Künstlerindividualitäten und der Darstellungsmittel kommt ein Reichtum von Ausdrucksmöglichkeiten, den sicherlich nicht das ästhetische Wirklichkeitserleben des einzelnen aufweisen kann. Und das Wirklichkeitserleben der anderen bleibt mir verschlossen, solange es nicht gestaltet wird, also in Kunst umgesetzt ist. Auf diesen beiden Eigentümlichkeiten scheint mir nun die unersetzbare Bedeutung der Kunst im ästhetischen Sinne zu beruhen. Aber nicht der einzelne Naturgenuß muß irgendwie dem Kunstgenuß nachstehen, das ist eine Verschiebung der Frage auf ein Gebiet, wo eine begründete Antwort überhaupt unmöglich scheint, und eine Verkennung des ganzen Problems. Sondern die Kunst als Ganzes behauptet ihre ästhetische Würde, weil sie den Zugang zu diesen Werten leichter erschließt und sie in einer Mannigfaltigkeit und einem Reichtum darbietet, der unvergleichlich die Summe dessen übertrifft, was der einzelne im natürlichen Gange des Lebens erfahren mag, und wenn er auch noch so stark ästhetisch veranlagt ist; wir müssen nur dabei wirklich an die Kunst als Ganzes denken: an Musik so gut wie an Malerei, Dichtung wie Plastik, Tanz wie Architektur. Und wenn uns da Namen einfallen, wie Mozart oder Beethoven, Rembrandt oder Marées, Shakespeare oder Goethe, Michelangelo oder Rodin, die Fanny Elßler oder die Schwestern Wiesenthal, die Pyramiden des alten Ägypten oder der Wertheimsche Warenhausbau von Messel, da ist es doch völlig einleuchtend, daß die volle Hoheit der Kunst gewahrt bleibt, nicht weil der einzelne Naturgenuß irgendwie hinter dem einzelnen Kunstgenuß zurücksteht, sondern weil der wundervolle, in Tausenden von Jahren angesammelte, immer weiterwachsende Reichtum der Kunst als Ganzes weit das überschattet, was der einzelne — und sei es der Beste der Besten — in der Natur zu erfassen vermag. Und was die, denen Ausdrucksgewalt verliehen ward, im Leben ergriffen, lebt weiter — strahlend und ewig — im Reich der Kunst. All die Schönheit, die einmal war und

nimmer sein wird, aufglüht und verlischt; hier ist sie bewahrt: ein immer funkelnder Schatz. Berechtigt stehen also Naturgenuß und Kunstgenuß nebeneinander, nicht als Mächte, von denen die eine das Reich der anderen neidet, sondern fußend auf ihrem Eigenrecht: aus ihren Mängeln wachsen ihre Vorzüge, und ihre Kraft wurzelt in ihrer Schwäche. Unersetzlich sind sie nur, soweit wahrhaft das Wesen ihrer besonderen Gesetzlichkeit in ihnen sich ausprägt, minderwertig, wenn eine die andere durchsetzt oder gar eine die andere verschlingen will. Für einzelne Menschentypen wird allerdings immer nur ein Reich zum gastlichen Bewohnen einladen, und im anderen werden sie fremde, heimatlose und heimatersehnende Wanderer sein; hier scheidet sich der echte Naturgenießer in seiner Einseitigkeit vom ausschließlichen Kunstmenschen. Doch gibt es auch Typen, die beides vereinen, und ästhetisches Erziehungsziel muß jedenfalls diese Synthese sein: denn aus beiden Reichen leuchten Götter, strahlen Werte.

§ 11.

Nun könnte man ja gleich noch die Frage nach den günstigen oder schädlichen Folgen des ästhetischen Verhaltens anschneiden, denn jedenfalls hinterläßt doch ein derartiges Erleben Spuren und Tendenzen, die für Lebenshaltung und Lebensführung nicht gleichgültig zu sein vermögen. Aber diese Folgen sind naturgemäß außerästhetische und gehören demnach in das Kapitel über die außerästhetische Bedeutung der Kunst. Und erst wenn diese uns bekannt ist, läßt sich ein endgültiges Urteil über Eigenrecht und Kulturwert der Kunst fällen. Wir haben bisher nur die ästhetische Bedeutung der Kunst erwiesen, aber keineswegs ihre absolute Stellung im Haushalt des Lebens; denn uns ist ja bekannt, daß weder Wesen der Kunst noch ihre angemessenen Wirkungen im Ästhetischen sich erschöpfen. Es wäre z. B. doch vielleicht möglich — und es hat in keiner Zeit an Persönlichkeiten gefehlt, die diese Lehren vortrugen von Plato bis Tolstoi in immer neuen Variationen — daß der Hang zum

ästhetischen Erleben, den die Kunst pflegt und fördert, verweichlichend und entnervend wirken könnte, unfähig machend zum raschen energischen Handeln usw. Dadurch würde das Ästhetische nicht an Wert verlieren, wohl aber könnte die stärkere Hingabe an diese Werte zu derartigen Kollisionen mit anderen führen, und so unverträglich sein mit der Erfüllung notwendiger Pflichten und Aufgaben, daß dadurch die absolute Bedeutung der Kunst wesentlich herabgedrückt würde, und sie — ähnlich einem Gift — nur in kleinen Mengen und sehr mit Maß genossen werden dürfte. Aber diese wichtigen Fragen bleiben vorderhand noch offen! Doch ist keine Teleologie der Kunst vollständig, die nicht alle diese Probleme einer entsprechenden und befriedigenden Lösung zuführt, wozu noch eine Erörterung der ethischen, intellektuellen, sexuellen usw. Wirkungsfaktoren sich gesellen muß, die einer Prüfung auf ihre positive oder negative Bedeutung hin bedürfen.

Und noch eine andere Frage gehört hierher, von der nach der Ansicht vieler ebenfalls das Eigenrecht der Kunst abhängen soll. Vielleicht ist das Kunstschaffen eine innere Notwendigkeit? vielleicht erringt überhaupt die Kunst ihr Daseinsrecht nicht erst durch ihr Sein, sondern schon durch das Hervorgebrachtwerden? So wie viele in schwere Krankheiten verfallen würden, wenn sie nicht das, was sie bewegt, irgendwie auszudrücken vermöchten, so müssen möglicherweise die Künstler ihre Erlebnisse gestalten, nicht um Kunst dem Publikum zu bieten oder Werte zu erzeugen, sondern weil ihr Schaffen sie von der andrängenden Wucht ihres Fühlens befreit, weil es eine für sie unersetzliche und wesenhafte Lebensbetätigung bildet. Ob nun diese Theorie richtig ist, oder ob sie nicht in schroffer Einseitigkeit das für gewisse Fälle Geltende voreilig generalisiert und noch dazu nur ein überaus rohes Bild künstlerischer Produktion entwirft, dem sehr wichtige Züge fehlen, das bleibe an dieser Stelle unentschieden, weil es für unsere Stellungnahme nicht in Betracht kommt. Wenn Leute aus innerem Zwang Kunst schaffen,

würden, um nicht zu verkommen, und die Ergebnisse dieser Tätigkeit wären nicht in sich wertvoll, so müßte man doch mit allen Mitteln danach trachten, diese Personen von ihrer unnützen Tätigkeit abzubringen und sie auf sozial bedeutungsvollere Bahnen zu lenken; aber es bestünde wahrhaft kein berechtigter Anlaß, Kunstpflege in großem Stil zu treiben. Nein, das Eigenrecht der Kunst läßt sich nur aus der Bedeutung des Kunstwerkes erweisen. Daß manche aus innerer Notwendigkeit Kunst schaffen, ist teleologisch ungemein wertvoll, aber Bedeutung erwächst diesem Schaffen lediglich dadurch, daß es in sich Wert hat und auf Wertvolles gerichtet ist. Aber da könnte nun noch ein letzter Einwand sich festhaken: wenn das künstlerische Schaffen in sich wertvoll ist, so ist es auch schon legitimiert, ohne daß man das Kunstwerk heranziehen muß; ähnlich wie ein sittliches Wollen wertvoll erscheint ohne Rücksichtnahme auf die aus ihm entspringenden Folgen, die unter Umständen sogar schädlich sein können. Aber nicht zu leugnen ist, daß eben diesem sittlichen Wollen durchschnittlich — von Ausnahmen abgesehen — die sittliche Tat entwächst, die wahrhaft fördernd der Menschheit dient; und wäre das Wollen nicht reif zur Tat, nicht sich in ihr erfüllend und auswirkend, so läge ein Makel auf ihm, ein Fehler. Und das gilt auch vom künstlerischen Schaffen. Wollte man diesen Standpunkt wirklich ernsthaft durchführen, dann wäre die Kunst nur für die Künstler da, und Kunstpflege wäre lediglich ein Mittel, weiteres Kunstschaffen zu veranlassen; ein Anreiz zu dieser Betätigung. Ob es sich da lohnen würde, für diese kleine Gemeinde kostspielige Theater und Museen aufzuführen, erscheint doch mehr als fraglich; hier wirkt doch überall das Bewußtsein von dem Wert des Kunstwerkes. Und dieses Bewußtsein trügt nicht. Die ästhetische Seite dieser Bedeutung haben wir nunmehr besprochen, und der weitere Gang unserer Untersuchungen ist durch die Absicht vorgezeichnet, jetzt die Gesamttatsache der Kunst zu erkennen, die Eigenart der Beziehungen von Künstler, Kunstwerk und Kunstgenuß, sowie

dann im zweiten Band unserer Arbeit in Fortsetzung dieser Betrachtungen den falschen und echten Kunstgenuß, hierauf seine verschiedenen typischen Ausprägungen; und dadurch auch die Typen der Kunst. Sodann wird der Weg über die Probleme der Gestaltung und Wertung zur Frage nach der Kulturstellung der Kunst führen, und zu den weiteren Problemen der allgemeinen Kunstwissenschaft, zu denen auch das Schaffen des Künstlers[1]) gehört, das wir eben nur flüchtig gestreift haben.

[1]) Da werden wir auch Gelegenheit finden, zu all den neuen Untersuchungen Stellung zu nehmen, die vom Schaffen des Künstlers aus das Wesen des Ästhetischen und das der Kunst ergründen wollen.

Sechstes Kapitel.

Der Künstler, das Kunstwerk und der Kunstgenuß.

§ 1.

Wenn wir nunmehr im folgenden vom Kunstgenuß sprechen, so meinen wir nicht nur seine ästhetische Komponente, sondern den Gesamterlebenskomplex, in dem sich das betreffende Kunstwerk realisiert, oder anders ausgedrückt: den Tatbestand, der das angemessene Kunstverhalten bildet. Wir handeln also nicht davon, was einer alles angesichts eines Kunstwerkes erleben kann, sondern davon, was er vor einem Kunstwerk zu erleben hat, wenn er wahrhaft »das Kunstwerk« erfaßt, dieses ihm gegenüberstehende Objekt, das eine bestimmte Verhaltungsweise erheischt[1]). Es ist zwar durchaus psychologisch möglich, die verschiedensten Erlebensweisen, die angesichts eines Kunstwerkes auftreten können, zu erforschen, aber es käme schließlich nur ein richtungsloses Chaos heraus, wenn dieses Erforschen nicht durch die Absichten der allgemeinen Kunstwissenschaft bestimmt wäre. Für unsere Zwecke scheidet z. B. — auch Banalitäten müssen manchmal gesagt werden — sofort ein Erleben aus, das nur die gute Leinwand bedauert, die da durch Ölfarbe »entwertet« wird, oder das für nichts anderes Interesse zeigt, als für die chemische Zusammensetzung dieser Farben. Aber wie vermag die Psychologie die »Falschheit« dieses Erlebens auf-

[1]) Eine geistvolle Erörterung dieses Problems bietet Gustav v. Allesch, die auch dann ihren Wert behält, wenn man mit der Methode und dem Ergebnis nicht übereinstimmen kann. »Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie«; Zeitschr. f. Psychologie I, 54, S. 401—536.

zudecken ohne vorhergehende Wesenserkenntnis der Kunst? Zweifellos ist nun auch der »echte« oder »wahre« Kunstgenuß ein psychologischer Tatbestand; aber die Einsicht, daß ihm dieser Wert zukommt, ist keine psychologische. Aus der Psychologie heraus ließe sich gerade dieses Erleben nicht vor anderen rechtfertigen und niemals erweisen, daß lediglich das Kunstgenuß ist und nichts anderes. Und wenn etwa die Vorzugstellung dieses Erlebens dadurch begründet werden sollte, daß in ihm alles der Anschauung Dargebotene in folgerichtiger und erschöpfender Weise verarbeitet ist, so verharrt doch die Frage, woher wir eigentlich wissen, daß gerade das den echten Kunstgenuß bedeutet, und warum denn ein Weitergehen über das Erleben des anschaulich Dargebotenen verboten ist. Erst auf diesem Wissen fußend, können wir jene Nachprüfung vornehmen; denn sonst vermöchten wir ja vielleicht auch der Meinung uns hinzugeben, Kunstgenuß sei das freie Spiel der Phantasie, das nur seine erste Anregung vom Kunstwerk her empfange. Also nur aus dem Wesen der Kunst läßt sich mit Notwendigkeit erkennen, was Kunstgenuß ist und sein soll; wie so häufig, fundiert auch hier die systematische Begriffsklärung die Psychologie. Und diese Betrachtungseinstellung macht uns auf die Unhaltbarkeit einer Lehre aufmerksam, die gemeinhin unbedenklich übernommen wird ohne jegliche Überprüfung: es erscheint vielen ganz natürlich und jedem Zweifel entrückt, daß dasjenige Kunstverhalten das am meisten berechtigte ist, das das stärkste ästhetische Erleben umfaßt[1]), oder mit anderen Worten: jenes Verhalten ist das angemessenste, welches durch die betreffenden Gegebenheiten zum wertvollsten ästhetischen Erleben angeregt wird. Das ist nun jedoch prinzipiell vollkommen falsch: vom Standpunkt des echten Kunstgenusses ist nur jenes Verhalten berechtigt, das wahrhaft dem betreffenden Kunstwerke entspricht; und ob vielleicht die andere Verhaltungsweise an sich höher steht, weil sie starkes ästhetisches Er-

[1]) Vgl. meine Abhandlung über »Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß«; Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VII, 4.

leben zeitigt, das ist eine ganz andere Frage. Nicht das an sich wertvollste Verhalten ist in dieser Richtung das maßgebende, sondern jenes, das dem bestimmten Kunstwerke gerecht wird. Ich will da ein ganz krasses Beispiel geben: es handelt sich etwa um ein banales, recht zotiges Kabaretlied, das von einer Sängerin mit einer von Alkohol und Tabakrauch verwüsteten Stimme halb teilnahmlos und halb zynisch-frech vorgetragen wird, wobei indezente Tanzbewegungen den Gesang begleiten. Nicht überschäumend leidenschaftliches, jugendliches Temperament wirkt sich dabei aus, sondern herabgekommene, plumpe, rohe, gleichgültige Gemeinheit. Bemerkt das der Zuhörer, stellen sich sofort Grauen und Ekel ein, das Ganze berührt abstoßend und unappetitlich. Das liegt selbstverständlich nicht in der Absicht der Darbietung, die lediglich auf sexuelle Reizung ausgeht, die ein feineres Beachten verwischen soll. Dieser Erfolg kann sich nun aber bei einigermaßen geschmackvollen und erzogenen Menschen nicht einstellen, weil die eben geschilderten Hemmungen zu stark sind; im Gegenteil werden Ekel und Abscheu noch wesentlich durch die grob unterstrichene Reizungsabsicht genährt und gesteigert. Nun kann aber noch ein ganz anderer Fall eintreten: der Betrachter erlebt in voller Schärfe den Kontrast zwischen dem Liedchen, das von leidenschaftlicher Liebe und den heiß züngelnden Flammen jugendlichen Temperaments singt, und dem schillernden Flitterkleid, das freudig gleißend im Rampenlichte flimmert, und anderseits der verwüsteten, verkommenen Persönlichkeit; und er erlebt diesen Kontrast nicht etwa nur gedanklich, sondern unmittelbar ausgeprägt in der Erscheinung als ästhetisches Erleben stärkster Art. Selbstverständlich ist dies nicht das der Darbietung angemessene Verhalten; sie bleibt gering, minderwertig, verächtlich. Und dieses Erleben wäre etwa angemessen vor manchen Bildern von Goya oder Zuloaga — auch an Pechstein kann man hier denken — oder auch vor dem »Mann mit dem Helm« von Rembrandt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Unter des Helmes

gleißendem Glanze sieht uns ein müdes, gebrochenes Antlitz entgegen, auf das des Lebens lastende Leiden tiefe Furchen geschnitten haben. Allerdings ist es da einigermaßen ungewiß, ob Rembrandt wirklich diese tragische Kontrastwirkung beabsichtigt hat, oder ob ihm nur die Gestalt — es ist sein Bruder — dazu dient, die wunderbare Farbenpracht seines Pinsels zu offenbaren; ob also das Werk seiner Intention nach diese dunkeln Gehaltsakkorde erklingen läßt — und dies ist meine Ansicht — oder ob es in erster Linie Bewunderung für das fabelhafte Können seines Meisters heischt. Doch diese Frage bedarf hier keiner Entscheidung; aber vielleicht haben wir soviel gewonnen, um nunmehr mit Sicherheit einsehen zu können, daß größtmögliches ästhetisches Erleben und angemessenes Kunstverhalten nicht zusammenfallen müssen. Noch ein sehr bekanntes Beispiel möchte ich als Stütze meiner Behauptung anführen: sehr viele Personen genießen reine Musik auf die Art, daß sie vom Wogen und Wallen der Töne angeregt und aufgelockert sich einem mehr oder minder freien Spiel der Phantasie hingeben und dann eigentlich diese Eindrücke genießen, sowie etwa die wunderbar gelöste Stimmung und die schöpferischen Kräfte. Diese Zustände können zweifellos sehr wertvolle Lebenssteigerungen und Lebenserhöhungen bedeuten, aber sie sind ebenso zweifellos nicht eigentlicher, angemessener Kunstgenuß. Und noch ein ganz scharfes, vielleicht brutales Beispiel: das Gedicht über einen Sonnenuntergang ist selbstverständlich nicht der Genuß am Sonnenuntergang, sondern bestenfalls ein auf diese Anregung zurückgehendes Erzeugnis. Nun aber allgemein gesprochen: wenn wir vom Standpunkt eines echten, reinen Kunstverhaltens derartige Erlebensweisen ablehnen müssen, so ist damit natürlich über ihre absolute Berechtigung nichts entschieden. Wer aber wirklich Kunstwerke genießen oder gar beurteilen will, der muß sich dem von ihnen Gemeinten, dem von ihnen Gewollten hingeben, sich also in dieser Weise binden lassen. Diese Bindung darf nicht als sklavische Knebelung angesehen werden, als völlige Selbst-

entäußerung, wohl aber als eine auf das Kunstwerk gerichtete Geisteshaltung. Auch der Moissi oder der Bassermann, die Dietrich oder die Triesch verlieren sich nicht, wenn sie in einer Rolle »aufgehen«, und ebensowenig gehen wir unserer selbst verlustig, wenn wir auf das Kunstwerk uns einstellen und von ihm uns überschütten lassen, überströmen von seiner Fülle. Es ist darum ein Fehler, wenn zahlreiche Kunstkritiker häufig dem Ehrgeiz nachgeben, auszuführen, was man denn alles an Geistvollem über ein Kunstwerk sagen könne, statt in das eigentliche Wollen eines Kunstwerkes hinabzutauchen. Jene Kritiker schreiben »Kunst« über »Kunst«, d. h. die Kunst ist die Unterlage, auf der sie ihre kleinen, funkelnden und geistblitzenden Kunstwerke aufbauen, falls es nicht bloß ironische und müde Witze sind; aber sie fassen nicht das wahre Problem des Kritikers: das betreffende Kunstwerk zu finden und zu werten. Wer jedoch überhaupt nicht nach dem wenig beneidenswerten Lorbeer des Kritikers strebt, noch auch Kunst in diesem Sinne zu erleben vorgibt, dem bleibt es natürlich unverwehrt, durch sie zu einem so starken ästhetischen Verhalten vorzudringen, als dies immer nur möglich ist, wenn er damit auch den Boden des Kunstwerkes noch so sehr verläßt. Um zu unserem Kabaretbeispiel zurückzukehren, so wäre es sicherlich kleinlich und philiströs, gegen den ästhetischen Genuß Einspruch zu erheben, den jener in sich erzeugt, der den schon besprochenen tragischen Kontrast erfaßt, oder auch der, welcher — wie etwa Degas — dem sonderbar fesselnden Reize der Lichter und Farben nachgeht, der Eigenart der Bewegungen und Gesten. Nur wird natürlich häufig dieser Genuß vorgeschützt, um andere niedrigere Genüsse zu bemänteln, wie denn überhaupt leider das Ästhetische häufig Lockmittel und Schutz ist für alle möglichen trüben und unreinen Tendenzen, die unverhüllt sich nicht an das Tageslicht wagen. Gleich wie die Durchsetzung des Ästhetischen mit bedeutsamen außerästhetischen Faktoren in der Kunst zu höchst wichtigen Gestaltungen führen kann, so ist auch der gegenteilige Weg offen, auf dem das Ästhe-

tische in den schmählichen Dienst unlauterer Absichten tritt und diesen eine gefährlich-lockende Anziehungskraft verleiht. Als Kunst müssen wir demnach jene Kabaretleistungen[1]) unbedingt ablehnen, völlig abgesehen davon, ob jemand durch sie die Anregung zu wertvollem ästhetischem Fühlen zu empfangen vermag; denn wie gesagt: darauf kommt es nicht an, was einer an Großem oder Kleinem angesichts eines »Kunstwerkes« erleben kann, sondern was er zu erleben hat, wenn er das betreffende Kunstwerk als Kunstwerk wirklich aufnimmt.

§ 2.

Bevor wir nun auf die sehr schwierige Frage des echten Kunstgenusses näher eingehen, der uns vor allem im zweiten Bande nach seinen verschiedenen Möglichkeiten hin ausführlich beschäftigen wird, und zu dem diese Untersuchungen die verbindende Brücke zu schlagen beabsichtigen, wollen wir vorerst das weite Reich der Kunst überblicken, um eine ganz allgemeine Einteilung zu treffen. Da drängt sich mir wenigstens bei Berücksichtigung der hier in Rede stehenden Forschungsziele folgende auf: 1. Kunstwerke, die vorwiegend auf ein rein ästhetisches Erleben zielen, und 2. solche, die in erster Linie ein anderes Erleben bezwecken. Man kann vielleicht bei nur flüchtiger Beachtung sich versucht fühlen, hier von reiner und angewandter Kunst reden zu wollen. Reine Kunst wäre dann diejenige, die nur ästhetische Zwecke anstrebt, und angewandte Kunst jene, welche sich in den Dienst anderer Ziele stellt. Nun versteht man ja allgemein unter angewandter Kunst Architektur und Kunstgewerbe, kurz Kunstzweige, denen die Erfüllung gewisser praktischer Aufgaben obliegt. Man kann aber die Ansicht vertreten, diese Kunstzweige seien nicht als »angewandte« zur Kunst gehörig,

[1]) Dieses absprechende Urteil trifft natürlich nicht das Kabaret als Ganzes; im Gegenteil bedaure ich — sowie viele andere — lebhaft den kläglichen Verfall der echten Kabaretkunst, die in Deutschland wohl am reinsten bei den elf Scharfrichtern zu München blühte, und der ja so glänzende Erscheinungen wie etwa in Frankreich die Yvette Guilbert entwachsen sind.



sondern soweit sie »Kunst« sind; sie gehören demnach zur »Kunst«, trotzdem sie »angewandt« sind. Ein Tisch, ein Sessel, ein Wohnhaus sind nicht darum Kunst, weil sie Tisch, Sessel oder Wohnhaus sind, sondern weil hier gewisse künstlerische Darstellungsprobleme ihre Lösung gefunden haben. Natürlich sind diese Darstellungsprobleme durch die Eigenart der Bestimmung bedingt, aber künstlerische Würde erringen sie erst, wenn ein gewisses Gefühlserleben der Gestaltung entwächst. Ist man weiterhin der Ansicht, daß Kunsterleben und ästhetisches Erleben zusammenfallen, so wird man folgerichtig sagen müssen, auch die angewandte Kunst sei nur soweit Kunst, als sie ästhetisches Erleben auszulösen vermöge, nur daß es in diesen Fällen eine eigentümliche Färbung erhalte, weil die Zweckvorstellungen in dasselbe eingehen. Diese Einteilung deckt sich also durchaus nicht mit der von uns vorgeschlagenen, sondern drängt im Gegenteil in ihren Folgerungen auf ganz anderes Geleise. Bei uns handelt es sich vor allem nicht um bestimmte Kunstzweige, vielmehr ergeben sich die Unterschiede — die wir meinen — innerhalb jedes einzelnen Kunstzweiges. Nehmen wir etwa eine freie plastische Figur und ein Denkmal; hier liegt nicht eine andere Kunstart vor, sondern ein anderes Kunstwollen: die Gestaltungsprobleme sind verschieden. Denken wir die Kolbesche — bereits besprochene — Bronzetänzerin[1]) einmal als reine Statue und dann als die Porträtfigur, von der in dem so anmutigen Roman »Das Schicksal der Tänzerin Ermina Hautaine« von Maria Seelhorst ausführlich gehandelt wird. Im zweiten Fall erwächst ja ein ganz neues Kunstproblem: die Übereinstimmung zwischen der Romangestalt und der plastischen Figur; diese muß jene sein, erfüllt von ihrem Wesen, ja dieses noch in der plastischen Anschauung bekräftigend und steigernd. An sich ist ja eine derartige Porträtaufgabe — wie heute fast allgemein zugestanden wird — kein innerästhetisches Problem, aber ein

---

[1]) Vgl. Tafel III.

überaus bedeutungsvolles der Kunst. Und das Kunstwerk ist in diesem Sinne verfehlt, wenn es jener Aufgabe nicht gerecht wird, mag es auch noch so »schön« sein: es stellt eben nicht die Ermina Hautaine dar, sondern irgendeine andere, beliebige Tänzerin. Nun bezieht sich dieses Urteil natürlich keineswegs auf die Kolbesche Arbeit, denn diese hat ja gar keine Verwandtschaft mit jener Tänzerin. Und doch stand — während ich den Roman las — immer diese Plastik vor mir, und das war wohl mehr als ein reiner Zufall; denn beide — die Dichterin und der Plastiker — bemühten sich um das »Wesen« der Tänzerin, und ihre Übereinstimmung ist ein schönes Zeichen dafür, wie keineswegs willkürlich, sondern — wenn man so sagen darf — gesetzlich sie sich diesem »Wesen« angenähert haben. Oder blicken wir — um ein anderes Beispiel heranzuziehen — auf die »Dame im blauen Kleid«, wie sie Max Unold[1]) gemalt hat, ein Gemälde, das im vorigen Jahre auf der Münchner internationalen Ausstellung zu sehen war. Hier bemerken wir sofort das Porträthafte, auch ohne die dargestellte Dame etwa zu kennen: es ist keine einfache Symphonie in Blau mit Stillebencharakter, und auch nichts formal Typisiertes, sondern ein ganz bestimmtes Individuum, das vor uns steht, und dessen psychologisches Habhaftwerden durch die Mittel seiner Kunst das eigentliche Gestaltungsproblem des Bildes ausmacht. Selbstverständlich meine ich nicht, daß dieses psychologische Erfassen etwa nur in der Wiedergabe der Gesichtszüge besteht und das andere lediglich eine gefällige, geschmackvoll arrangierte Zugabe bildet; keineswegs: die gesamte Anlage des Gemäldes, die Farbenwahl von Kleid, Hintergrund usw., die Abwägung der Flächen und ihre gegenseitige Anordnung, sie alle dienen jener Psychologie, sie alle veranschaulichen dieses Individuum; und durch das ganze Formale der eigentlichen Kunstmittel und durch die helle Freude des Ästhetischen dringen wir zu dem Interesse

[1]) Vgl. Tafel X.

an diesem Menschen, der bekleidet entkleidet uns gegenübertritt. Und das ist Porträtkunst! Wir können sie auch ästhetisch genießen, und sie bietet auch ästhetische Reize; aber sie wurzelt letzten Grundes in jener Interessiertheit an dem bestimmten Menschenindividuum, das den Künstler zur Darstellung reizt, und das der Betrachter im Werke wiederfinden soll: einen ganz bestimmten Menschen. Oder vergleichen wir weiterhin eine freie Landschaftsstimmung mit einer Porträtlandschaft, so stoßen wir auf die gleiche Verschiedenheit des Kunstwollens. Und sie erschließt sich uns auch, wenn wir ein einfaches Lied neben patriotische Lyrik stellen, ein melodienreiches Musikstück neben religiöse Musik, eine launig zugespitzte Novelle neben eine historische Erzählung. Unzählige Zwischenglieder führen gleitend in fließenden Übergängen ein Extrem ins andere allmählich hinüber, und doch dürfen diese überaus wichtigen Unterschiede nicht verwischt und verschoben werden. Dieser Reichtum der Seinsweisen liegt im Wesen der Kunst, er macht ihr Leben aus.

Ein Einwand liegt ja sehr nahe, und zwar ein Einwand, der nicht etwa von uns als möglich vorweggenommen wird, sondern der bereits ungemein häufig in verschiedensten Formen erhoben ward; wir wollen uns nun bemühen, ihm eine möglichst klare Fassung zu geben: ebenso wie die angewandte Kunst nur dadurch Kunst ist, daß sie eben »Kunst« ist und nicht, weil sie angewandt ist; ebenso gehören alle jene Werke, die nicht ästhetische Ziele in erster Linie anstreben, nur insoweit zur Kunst, als sie ästhetisch sind. Oder anders ausgedrückt: ein Denkmal ist nicht deswegen ein Kunstwerk, weil es der Erinnerung an irgendeinen hervorragenden Mann dient und das Gedächtnis an ihn wachhält, sondern weil es — ganz davon abgesehen — ästhetisch wertvoll ist. Ein Roman ist nicht deswegen ein Kunstwerk, weil er die soziale Frage in einem neuen Licht zeigt, sondern weil er dies in einer ästhetisch einwandfreien Weise tut. Kurz, Werke mögen Zwecken dienen, welchen sie auch immer

Tafel X.



Nach Photographie.

Max Unold, »Dame im blauen Kleid«.

wollen, zu Kunstwerken werden sie erst durch ihre ästhetische Wertigkeit. Wenn wir alle außerästhetischen Zwecke und Wirkungen in Abzug bringen, und es verharrt immer noch ein ästhetischer Ertrag, so haben wir es mit Kunst zu tun, und zwar genau in dem Maße, wie hoch oder niedrig jener Restertrag ist. Viel Richtiges und viel Irriges wird nun in dieser Darlegung vermengt: soll etwa die Auffassung, Kunst sei soweit Kunst, als sie rein ästhetisch sei, besagen, die anderen Wirkungen und Darstellungsprobleme kämen für die allgemeine Kunstwissenschaft nicht in Betracht, so ist sie unbedingt falsch und kann der Tatsache der Kunst keineswegs gerecht werden. Es scheint hier der Abwehrgedanke gegen eine äußerliche Allegorie so stark zu sein, daß er die wirklich vorliegenden Sachverhalte vertauscht. Wenn ein beliebiges Weib mit verbundenen Augen und der Wage in der Hand die unparteiische Gerechtigkeit bedeuten soll, so sind selbstverständlich das Tuch und die Wage nebensächliche Zutaten, und nur das Weib ist der »Kunstgegenstand«. Wenn jedoch das strenge Antlitz des Weibes und die herbe Faltenanordnung des Gewandes schon das Unbeirrbare, Unbeugsame dem Gefühl in der Gestaltung entgegentragen, und dieses nun noch durch ein Attribut die Individuation erhält, so handelt es sich nicht mehr um etwas Äußerliches und Ablösbares, sondern die Wurzel des Darstellungsproblems wird verletzt, wenn wir die »Gerechtigkeit« ausschalten wollen. Dieses Weib ist die Gerechtigkeit und trägt sie durch Formgestaltung anschaulich unserem Gefühl entgegen, und wollen wir das abstreifen, verfehlen wir das Kunstwerk; wir sprechen von etwas ganz anderem, wir bleiben irgendwie an der Oberfläche, ohne ihren Strukturaufbau aus der Tiefe her zu erleuchten. Und dann darf das Weib nicht mehr beliebig ausschauen, etwa wie ein drapiertes Kammerkätzchen, das ja auch ästhetische Reize bieten kann; sondern wir müssen durch das Dargestellte zu jenem Wesen der Gerechtigkeit gefühlsmäßig vordringen, die streng und gebieterisch, unbeirrbar und Vertrauen heischend, bezwingend und erhebend vor uns thront.

Und wenn die Vorstellung, die wir von Gerechtigkeit hegen, der vom Kunstwerk gemeinten widerspricht, so lehnen wir es irgendwie ab; es hat einen Mangel, über den alles Ästhetische nicht hinweghilft. Ja das Allzuästhetische kann geradezu störend empfunden werden, wir wollen nicht bei ästhetischen Freuden in diesem Falle verharren, sondern uns durchschauern lassen vom Eindruck der Gerechtigkeit; und mit diesem Eindruck sollen Richter, Staatsanwalt, Verteidiger und Angeklagter das Gerichtsgebäude betreten, in dessen Vorhof jenes Denkmal ragt. Also mit dem — von jenem Einwand befürworteten — Abzugverfahren würden wir das Kunstwerk abziehen, und es bliebe nur ein ästhetisches Gebilde, das aber nicht das eigentliche Kunstwerk ist. Wir können nicht vom Kunstwerk das wesenhaft künstlerische Gestaltungsproblem abstreifen und dann noch von Kunst sprechen; der Fehler liegt hier in der Ästhetik, die selbstverständlich nur ästhetische Gegenstände kennt, und der sich das Kunstwerk auf dieses Ästhetische verengen muß. Die von vielen Seiten heute so gerügte Einseitigkeit von Theodor Lipps ist in Wahrheit folgerichtigster, tiefster Ausdruck reiner Ästhetik; die meisten anderen arbeiten mit Halbheiten, ohne zu erkennen, daß hier nicht die Ästhetik weiterträgt, sondern lediglich das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft; nur sie kann den radikalen, die Tatsachen so vergewaltigenden Folgerungen ausweichen, zu denen die Ästhetik drängt und treibt, wenn man mit ihr so ernst macht, wie es Theodor Lipps getan hat.

Ein Künstler, der ethische Probleme behandelt, ringt um seine Stellungnahme zu ihnen — mögen dies Shakespeare und Molière, Strindberg oder Wedekind sein — ebenso wie der Betrachter diese Probleme verständnisvoll erfassen muß, nicht nur zum Aufbau des Kunstgegenstandes, sondern auch zu seiner ausstrahlenden Wirkung, um in seinen Kern einzudringen, von dem aus die Form sich entschleiert. Und findet er die wertende Stellungnahme des Künstlers kindisch naiv oder verderbt, seine Lebenseinsicht verschroben oder verfehlt, so ist dies für den Genuß keineswegs gleichgültig.

Aber ich will hier nicht beliebig Beispiele häufen, sondern nur ein sehr anziehendes vorbringen, das bereits Oskar Walzel[1]) nach anderer Richtung hin verwertet hat. Es betrifft ein Gedicht, in dem Rainer Maria Rilke die seltsame Persönlichkeit Eleonora Duses schildert; gewiß ist es in sich bereits von hohem Reiz, aber dieser Reiz gewinnt unendlich, wenn der Leser erkennt, wie diese »in die tiefsten Falten der Seele hineinleuchtende Wiedergabe einer rätselvollen, dämonischen Persönlichkeit« gleich einer Offenbarung all die wesenhaften Züge enthüllt, die jeder im dumpfen Erleben beschlossen in ihrer Wirkung erfuhr, wenn Eleonora Duse von der Bühne herab handelte und sprach. Und von hier aus erschließt sich erst der künstlerische Gestaltungskern in seiner ganzen reifen Meisterschaft.

»Daß von dem verzichtenden Gesichte
keiner ihrer großen Schmerzen fiele,
trägt sie langsam durch die Trauerspiele
ihrer Züge schönen welken Strauß,
wild gebunden und schon beinah lose;
manchmal fällt, wie eine Tuberose,
ein verlornes Lächeln müd' heraus.

Und sie geht gelassen drüber hin,
müde mit den schönen, blinden Händen,
welche wissen, daß sie es nicht fänden,

und sie sagt Erdichtetes, darin
Schicksal schwankt, gewolltes, irgendeines,
und sie gibt ihm ihrer Seele Sinn,
daß es ausbricht wie ein Ungemeines:
wie das Schreien eines Steines —
und sie läßt mit hochgehobnem Kinn
alle diese Worte wieder fallen,
ohne bleibend; denn nicht eins von allen
ist der wehen Wirklichkeit gemäß,
ihrem einzigen Eigentum,
das sie wie ein fußloses Gefäß
halten muß, hoch über ihren Ruhm
und den Gang der Abende hinaus.«

[1]) Oskar Walzel, Leben, Erleben und Dichten; Leipzig 1912, S. 62 ff.

Walzel sagt, daß auf ihn diese Worte wirken »wie die düsterschweren und doch prunkvoll in tiefdunklem Glanze strahlenden Rubingläser von Rilkes böhmischer Heimat. Gold gibt der Mischung ihre saftvolle Farbe, und reicher Goldschmuck steigert den Eindruck wuchtig lastender Pracht«. Diesen Eindruck kann auch der empfangen, der nie die Duse sah. Wer sie aber etwa in G. d'Annunzios »Die Gioconda« erlebte, dem Werk, das ihren »schönen Händen« geweiht ist, oder in anderen Dramen, von denen manchmal nur sie allein in kostbarer Erinnerung blieb, während alles andere dem Vergessen verfiel, der ist wohl durch Rilkes Verse im tiefsten erschüttert und aufgewühlt, und anderseits bewunderungserfüllt für diese Höhe künstlerischen Könnens. Aber wollte jemand leugnen, daß sich hier trotz des an sich außerästhetischen Zweckes der Porträtaufgabe, die uns eine Persönlichkeit in zwingender Wahrheit darstellt, stärkste ästhetische Wirkungen einstellen? Sicherlich nicht; und es wäre überhaupt verfehlt, eine Beweisführung in diese Richtung leiten zu wollen. Wichtig ist nur, daß jenes Gedicht aus sich heraus nicht ästhetisch erschöpft werden kann, daß aus ihm eine ganz bestimmte, gefühlsumströmte Persönlichkeit auftaucht; und ihre Durchleuchtung ist der Sinn der Gestaltung. Aber gilt denn nicht das gleiche auch von einem Gedicht, das auf jede Porträtabsicht verzichtet und lediglich eine Schauspielerin vor uns hinstellt? Dazu brauchen wir zwar nicht die Duse zu kennen, um den Abglanz ihres Seins aus den Versen schimmern zu sehen, aber doch müssen wir das »Wesen« der Schauspielerin bejahen oder verneinen, das im Gedicht beschlossen liegt; und die Entschleierung des wahren Wesens ist ein Wert, der dem Gedicht ebenso zukommt, wie die Anmut oder die Strenge seines Aufbaues, das Funkeln der Worte und der gleitende Rhythmus ihrer Abfolge. Eine nähere Analyse des Kunstgenusses wird uns eben zeigen, daß auch bei Kunstwerken, die in erster Linie auf ästhetisches Ergriffensein angelegt sind, zur Realisierung des ästhetischen Erlebens wesentlich außerästhetische Faktoren in Betracht kommen;

und diese außerästhetischen Faktoren zeitigen auch Sonderwirkungen, die sowohl im Kunstgenuß sich geltend machen, als auch zur Beurteilung der kulturellen Bedeutung des Kunstwerkes herangezogen werden müssen. Damit aber scheinen die Unterschiede zwischen den beiden Kunstgattungen wesentlich gemildert; und sie stehen einander auch in der Tat nicht feindlich gegenüber, wie zwei fremde, haarscharf begrenzte Reiche, sondern sie sind verbunden durch zahllose Zwischenstufen. Aber trotzdem bleibt der Unterschied vollinhaltlich bestehen zwischen der Kunst, die sich in erster Linie ästhetische Zwecke setzt, denen sich dann die anderen angliedern und unterordnen müssen, und jener, die letzthin auf außerästhetische Zwecke zielt, wobei das Ästhetische nicht mehr Zweck, sondern Mittel ist, das zu jenen Ergebnissen leitet, sie erschließen hilft und ihre Erlebbarkeit steigert. So ist denn auch diese Kunst durchaus nicht vom Ästhetischen losgelöst, aber es spielt in ihr eine andere Rolle; die Betonungsakzente im Kunstgenuß sind nach anderer Richtung hin verschoben. Hier handelt es sich darum, ganz bestimmte, in sich außerästhetische Wertinhalte dem Gefühl nahezubringen, dadurch wird auch die ganze Darstellung beherrscht. Es komme z. B. ein religiöses Andachtsbild in Betracht[1]): hier ist der Zweck die andächtige Stimmung, die Erbauung; und dieser

---

[1]) Vgl. dazu Richard Hamann, a. a. O. S. 2 f. und Hans Tietze, a. a. O. S. 233, der ausführt: »... die Mutter mit dem Kinde, der Mann am Kreuz wird menschlich nicht stumm sein, aber wie gewaltig ihm Gehalt und Ausdrucksmöglichkeit durch die Beziehung auf den christlichen Glaubenskreis zuwachsen, ermessen wir am besten, wenn wir die Schwäche der Wirkung auf einen außerhalb dieses Kreises Stehenden bedenken oder die Äußerlichkeit unseres Verhältnisses zu fremden Kultbildern ins Auge fassen. Daß das, was geschildert ist, für die volle Erkenntnis des Kunstwerkes bedeutungsvoll ist, läßt sich wohl kaum bezweifeln; die Frage aber, ob diese Elemente nicht aus dem engeren künstlerischen Gebiet herausfallen und dem religiösen Denken — oder sonstigen Nachbargebieten — angehören, läßt sich wohl ... dahin beantworten, daß sie, unbeschadet ihrer sonstigen Zugehörigkeit, soweit sie für die Gestaltung eine Bedeutung besitzen, vom Kunstwerk nicht abtrennbar sind. Im Sinne des Kunstwerks selbst ist der Inhalt nicht gleichgültig, denn immer ist er für die Gestaltung von entscheidender Wichtigkeit gewesen.«

Zweck würde durch ein Zuviel des »Künstlerischen« ebenso geschädigt wie durch ein Zuviel des »Schönen«; die Aufmerksamkeit könnte abgelenkt werden, und zwar in sehr weltliche Bahnen. Der Künstler muß demnach zurücktreten, oder wenn schon seine Persönlichkeit im Werke mitspricht, so darf sie dies nur in der scheu verehrungsvollen und demütigen Weise, mit der der heilige Gegenstand behandelt ist, derart daß also die Frömmigkeit des Künstlers durch das Werk durchleuchtet, ansteckend zu gleichem Erleben. Auch starke formale Reize oder heftiger sinnlicher Wohllaut wirken da ungünstig; sie rücken das Werk zu sehr in die Genußsphäre, oder nehmen ihm die Selbstverständlichkeit der Glaubensgewißheit, die einfache Schlichtheit des Ausdrucks, die etwa Fra Angelico besitzt. Und gerade die Grenzen seiner künstlerischen Begabung werden zu Vorzügen seiner spezifisch religiösen Kunst, wenn man sie im Kloster S. Marco zu Florenz erlebt, weniger ästhetisch als andächtig eingestellt. Wie er so ganz unfähig ist, den Teufel oder die Verdammten zu schildern, wie alles unter seiner Hand sich verklärt, in seligem Schimmer lächelt, wie nirgends das Artistische fesselt, sondern überall die rührende Keuschheit der Gesinnung, das Engelreine, in das himmlische Musik tönt und in das der Duft von Frühlingsblüten sich mischt, das ist religiöse Kunst. Und wohl nur wenige werden so verhärtet sein, daß sie jenes Kloster verlassen, ohne dem Banne dieser Kunst zu erliegen, und hoffentlich nur wenige so »ästhetisch«, daß ihnen auch diese Kunst nichts anderes als ein ästhetisches Reizmittel darstellt; die werden dann aber auch Fra Angelico nicht zärtlich lieben können, sondern vielleicht an manchen Unzulänglichkeiten der Darstellung Anstoß nehmen, manche Farbenwahl als wenig glücklich empfinden, manche Komposition zu locker. Aber auch hier führt der Weg durch das Ästhetische, jedoch über dieses hinaus, und die Richtung des Weges ist durch außerästhetische Faktoren vorgezeichnet. Und damit ist wohl die Auffassung abgelehnt, welche etwa der allgemeinen Kunstwissenschaft die Aufgabe unterstellen will, die

Kunst von der Ästhetik loszulösen; dies ist sachlich vollkommen unmöglich: keine Kunst kann des Ästhetischen entbehren, aber deswegen muß sie doch nicht im Ästhetischen aufgehen, in ihm völlig versinken. Jede Kunst schafft auf ein gefühlsmäßiges Erleben hin; indem wir uns der Anschauung der Eindrücke hingeben, soll uns ihre Gefühlsgewalt ergreifen, und dadurch ist jede Kunst in gewissem Sinne »ästhetisch«. Nun ist aber das, was dazukommt, durchaus nicht nebensächlich: nicht nur daß zur Schaffung der beabsichtigten Eindrücke häufig die Mitwirkung außerästhetischer Faktoren unbedingt not tut, ist auch der Wert dieser Eindrücke in zahlreichen Fällen nicht bloß ein ästhetischer, sondern etwa ein intellektueller, religiöser, ethischer, patriotischer usw. Und er gehört dann untrennbar zum Wesen des betreffenden Kunstwerkes, das unter seiner Ausschaltung eben ein anderes wird, nicht mehr »das Kunstwerk«. Wie gelangen wir nun aber zu dem Kunstwerk? Denn die naive Ansicht, wir hätten das Kunstwerk, bloß weil es da ist, kann keiner ernstlich verteidigen wollen; sondern schon oberflächliche Besinnung erschaut hier ein ungemein wichtiges und leider ebenso schwieriges Problem, das nicht nur seiner theoretischen Seite nach stärkstes Interesse wachruft, sondern das in der täglichen Arbeit des Kunst-, Literatur- und Musikhistorikers sich immer und immer wieder zwingend geltend macht, gebieterisch seine Lösung heischend.

§ 3.

Rein prinzipiell wird die Entscheidung nicht schwer: ist der Kunstgenuß wahrhaft angemessen, dann erschöpft sich das Kunstwerk in diesem Erleben; sein Wesen wird restlos erfüllt; man wird dabei wohl noch das Hereinspielen subjektiver Momente zubilligen dürfen, die eine gewisse persönliche Tönung des Erlebens bedingen, aber eigentlich — besonders Hegel hat darauf gedrungen — in Abzug gebracht werden müssen. Wenn jedoch auch das »ideale« Kunstwerk in seinem Wollen immer das gleiche bleibt, unsere Stellung

zu diesem Kunstwerk wechselt häufig; und damit auch der Kunstgenuß. Und wann greifen wir denn jenes »Wollen«? Was gibt uns denn die Berechtigung zu dem Glauben, uns hätte sich nun das wahre Wesen des Kunstwerkes entschleiert? Wer einmal diese Fragen in ihrer ganzen Tragweite erkennt, dem erscheint der Weg zu jenem idealen Kunstwerk schon recht erschwert; nicht etwa der Weg zum Kunstgenuß, aber zu der leichtsinnigen Zuversicht, daß sein Kunstgenuß nun der eigentliche sei, nämlich das angemessene und adäquate Verhalten. Und so wird es bisweilen ein mühsamer Weg der Überlegung und Konstruktion sein müssen, und nicht ein einfach erlebensmäßiger, wenn auch dieses Ziel als Endpunkt jenes Weges winkt. Spricht man von der wechselnden Stellungnahme zu den gleichen Kunstwerken — aber wohlgemerkt: es sind nicht die gleichen, denn die verschiedene Auffassung schafft verschiedene Bewußtseinsreliefs — so denkt man zuerst an kulturelle und zeitliche, nationale und klimatische Bedingtheiten, die jenen Wechsel begreiflich machen sollen. Was für eine Kultur ringendster Ausdruck ihres Seins ist, erscheint einer anderen schon banal und selbstverständlich, fast unbegreiflich, daß man damit einmal so viel Wesens machen konnte. Nora in Ibsens »Puppenheim« hat doch schon sehr viel von ihrem jugendlichen Glanze eingebüßt, besonders der jüngeren und jüngsten Generation dünkt sie bereits verblaßt und verstaubt, und nur unmittelbar erfaßlich durch Hineinversetzen in die Zeit, aus der sie geboren ward. Und wenn wir gar an das feine Lustspiel von Eduard von Bauernfeld »Bürgerlich und romantisch« denken, so wirkt es vorerst verzerrt und unwahr, wenn man es in der Gegenwart spielt, erhält aber dafür durch Betonung des historischen Milieus einen eigentümlich-kostbaren Reiz, der sicherlich Bauernfeld nicht vorschwebte und an den er auch nicht dachte. Und dieser Reiz geht doch wahrscheinlich zum Teil darauf zurück, daß wir gerade auf jene Zeit mit einer Art wehmütigen Mitleids zurückblicken, in das sich vielleicht auch ein wenig Neid mischt, auf jene Zeit, die so still

und einfach ist, erfüllt von einer leisen inneren Beschwingtheit, und doch wieder entsetzlich eng und entbehrend der farbigen Buntheit unseres Lebens und der prangenden Gebärde eines stolzen Seins. Und wenn nun gar vielleicht ganz fremde Kulturen uns in der Kunst gegenübertreten, etwa persische Miniaturen oder maurische Keramik, altägyptische Kunst aus der Zeit Amenophis' IV. oder assyrische Statuen, wer zerreißt die Nebel, die uns von jener Kultur trennen, oder ist dies vielleicht gar nicht erforderlich zum echten Kunstgenuß? Ferner kann das, was für eine Zeit eine darstellerische Leistung allerersten Ranges ist, für spätere Epochen eine gleichgültige Sache sein. Mantegnas Christus[1]) fesselt durch die Kühnheit der Perspektive, Wilhelm Trübners in gewissem Sinne verwandte Christusbilder aus den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts begegnen schon einem geringeren Interesse, jedenfalls treten wir mit ganz anderen Anforderungen an sie heran. Liebt eine Zeit das hallende Pathos prächtiger Gesten, das Weitausladende beflügelter Bewegung, so zieht eine andere das Zierliche, Graziöse, Spielerische vor; die eine begeistert sich für kühle, klare, offene Sachlichkeit, die alles in unmittelbarste Lebensnähe rückt, die andere schätzt die weite Distanz, das Ewige, Unveränderliche in den Dingen, das von den zufälligen Wechselfällen des Lebens Unberührte, und die dritte breitet um alles Geschehen Wolken und Nebel, daß es traumhaft nur dämmert. Wir erfahren es ja wieder gerade in unseren Tagen, wie ein junges Künstlergeschlecht seinen Zielen folgend die Großtaten des Impressionismus verkennt, und dessen Vertreter wieder die neue Kunst nur sehr bedingt und mit größtem Mißtrauen empfangen. Und wo bleibt hier das Konstante in diesem scheinbar unablässigen Fluß, in dieser ewig sich verändernden Kette? Wohl verharren die Kunstwerke, aber immer andere Seiten von ihnen fallen in die Lichtkegel der Zeiten, und vielleicht sind es manchmal gar nicht Seiten des Kunstwerks,

---

[1]) Vgl. das auf S. 77 Gesagte.

sondern bloß Seiten der Zeiten, die da kommen und gehen. In jeder Generation stirbt die Antike, in jeder erwacht sie zu neuem Leben. Der »Bogen des Odysseus« von Gerhart Hauptmann ist in jedem Vers durchtränkt von einer ehrfürchtigen Bewunderung der Antike, von einer von tiefster Liebe gesegneten Hingabe an ihre Welt, und doch ist er nur möglich aus einer Zeit heraus, die Ibsen verstanden hat, verstanden und in gewisser Hinsicht schon überwunden. Und die Antike, die sich im Schaffen eines Ghiberti etwa widerspiegelt, ist eine andere als die, die aus den Arbeiten eines Canova oder Thorwaldsen spricht, und als jene, die verwertet ist im Werk eines A. von Hildebrand. Aus dem Reichtum, den die Antike darbietet, »hat jede Zeit eine andere Auslese getroffen, und so konnte jede Generation die Antike als die unbedingte Lehrmeisterin preisen und jede etwas anderes damit meinen. Die Frührenaissance hat ihr die Detailfülle, die heitere Anmut und herbe Grazie entlehnt, die Hochrenaissance die Monumentalität der Verhältnisse und die Steigerung des Alltäglichen zum Grandiosen, der Barock die Gewalt des Pathos, die Wucht der Bewegung und den malerischen Reichtum, das Rokoko die weiche Beseeltheit und die sinnige Natürlichkeit, der Klassizismus das Ethos und die Großheit, über und durch die Natur zur bewußten Stilbildung zu gelangen; und jede alles andere darüber vernachlässigt«[1]). Michelangelo und Goethe erscheinen anders jedem Geschlecht. Wohl mögen die Kunstwerke an sich immer gleich bleiben, aber diese Kunstwerke an sich stehen uns nicht im Erleben gegenüber, sondern stets die mit uns sich wandelnden und wechselnden. Der bekannte Satz: man liest nicht zweimal dasselbe Buch und sieht nicht zweimal dasselbe Bild, scheint ebenso zu gelten wie der altberühmte, daß man nicht zweimal in den gleichen Fluß steigt. Die ewige Veränderlichkeit scheint auch hier Gesetz, die Unmöglichkeit der Wiederkehr des Einmaligen und Einzig-

[1]) H. Tietze, a. a. O. S. 417 f.; vgl. auch S. 352 u. 372.

artigen: wie wir die Dinge greifen, sind es schon andere Dinge. Wie verschiebt sich nur ein Kunstwerk durch die nationalen Bedingtheiten des Betrachters! Dabei sehen wir hier völlig von nationalem Chauvinismus ab, der fremde Kunst erniedrigt, um die eigene zu erhöhen, sowie von jedem Ressentiment, das gerade da überaus leicht sich einnistet und festsetzt. Wenn wir an Bilder spanischer Frauen denken, wie sie etwa Zuloaga malt, erscheinen sie uns oft kokottenhaft, und damit fühlen wir in das Werk einen Zug ein, der ihm an sich völlig fernliegen kann. Und dieser »Zug« verleiht nun dem Gemälde einen pikanten Reiz, oder wirkt auch abstoßend, je nachdem wir zu ihm Stellung nehmen, aber zu dem betreffenden Kunstgebilde nehmen wir nicht damit Stellung. Oder wie schwer findet ein Ausländer Zugang zu der schlichten, verträumten Märchenwelt mancher deutscher Bilder, deren geheimnisvolles Tönen uns schon bei Lucas Cranach entgegenraunt, und die uns anlächelt aus den Werken von Richter, Schwind, Thoma und vielen anderen. Und wie mühselig ist uns dafür häufig der Weg zu der rauschenden Farbenpracht des Orients oder zu den verschlungenen Gängen seiner Ornamentik, zu der bewegten Geste des Südländers, die wir meist geneigt sind als Phrase, als leeres Pathos zu empfinden, oder zu der kühlen Klarheit, die zahlreiche Romanen selbst in der intensivsten Schaffensglut bewahren. Jüngst hat Richard Teschner[1]) — ein deutschböhmischer, derzeit in Wien lebender Künstler — vom javanischen Schattentheater angeregt, eine Puppenbühne mit Figuren geschaffen, auf der die javanischen Legenden und Heldenabenteuer gespielt werden »zu einer singenden Erzählerstimme und zu einer leisen Musik. Wir sitzen nicht vor den Rätseln eines geheimnisvollen Mechanismus, sondern

---

[1]) Vgl. den Essay von Hans Effenberger »R. Teschners Indisches Theater« in Deutsche Kunst und Dekoration XVI, 9 und den von Franz Servaes über die neuen Theaterpuppen in der gleichen Zeitschrift XVII, 2. Daselbst auch eine Reihe von Abbildungen, die technisch auf der meisterhaften Höhe stehen, die wir in dieser Zeitschrift zu finden gewohnt sind.

staunen über die unendliche Anmut und das tiefe Pathos der Gebärden und träumen die unsterblichen Märchen der Menschheit«. Gewiß ist die Eigenart dieser starken Wirkung wesentlich dadurch bedingt, daß durch das blasse Spiel der Puppen ewige Symbole des Lebens und des Todes, der Liebe und des Leides auftauchen; aber nicht minder auch durch die Seltsamkeit, durch das Fremdartige, das Staunen und Neugier weckt, abstößt und anlockt, aus dem unbekannte, sonnige Meere brausend klingen und farbenstrotzende Lande grüßen; Menschen, die weit, weit von uns sind, und uns doch irgendwie nahe. Etwas von dem, was Gauguin aus dem Raffinement der Kultur heraus in die Primitivität geführt hat, und nach ihm unzählige andere, erwacht in uns: Gegensätze, die aufklaffen, und Brücken, die über sie führen; ein Sichverlieren und Sichwiederfinden. Ist das nun das »Javanische« etwa in diesem Fall? So müßte es doch auf Javaner selbst natürlich wirken; aber es scheint vielmehr Java, gesehen durch Teschner, durch ein Naturell, das an Oskar Wilde erinnert und in der Gestaltung an die pervers-teuflischen und ungemein geschickt gemachten Vitrinenpuppen von Lotte Pritzel. Also handelt es sich doch wohl nicht nur um Teschner, sondern vielleicht um eine bestimmte europäische Richtung, die nach verschiedenen Seiten hin ausstrahlt. Was kommt nun wirklich diesem Werke zu, und was deuten wir hinein? Nehmen wir es zu ernst oder zu leicht, ist es glitzernder Tand für bleich-müde Stunden, oder blitzen hier Tiefen auf und glänzen Weiten? Aber zu diesen Urteilen bedarf es des »Kunstwerkes«. Nun hat Teschner noch neue Marionetten angefertigt, von denen wir eine charakteristische auf Tafel XI wiedergeben, nämlich den »Magier« aus dem Märchen von der Prinzessin und dem Wassermann. Franz Servaes sagt mit Recht von diesen Figurinen, daß natürlich der indische Ursprung immer noch zu erkennen ist und auch keineswegs getilgt werden soll, zumal in allem, was die Beweglichkeit angeht. »Denn diese haben die Südseevölker ja nun einmal vor uns voraus, während wir sie anderseits für

Tafel XI.



Aus: »Deutsche Kunst und Dekoration«;
Verlagsanstalt Hofrat Alexander Koch zu Darmstadt.

Richard Teschner, »Marionette: der Magier«.

unser Puppentheater sehr gut brauchen können. Darum sind die dünnen, in den Gelenken biegsamen Gliedmaßen beibehalten worden, ja die Biegsamkeit ist noch um einiges erhöht worden. Und auch die Typen haben einen gewissen Zug von Fremdartigkeit behalten und sollen ihn beileibe nicht ablegen. Denn Puppenspiele sind Märchenspiele, und das Märchen lebt von der Fremdartigkeit. Aber es lebt auch vom Volksgemüt, und wer solch ein echter Repräsentant dieses Gemütes ist, wie Richard Teschner, der wird sich einem von hier aus ergehenden Gebot am wenigsten entziehen können. Unwägbares spielt hier hinein, aber keineswegs Unspürbares.« So wird bei dem bösen Magier mit seinem Assyrierbart und seiner Chaldäermütze das Exotische »beinahe schon zum Intim-Nationalen, denn diese asiatischen Formabzeichen sind längst in unsere abendländischen Vorstellungswelten übergegangen und haben eine Art von moralisch charakterisierender Bedeutung gewonnen.« Also mannigfaches kreuzt sich hier: ein Hauch von Indien; deutsches Volkslied; Märchenzauber und meiner Meinung nach auch Wiener Raffinement, Wiener Kultur und Wiener Geschmack. Es ist wahrlich kein Zufall, daß aus nächster Nachbarschaft die jetzt so beliebten Serapisfayencen Wahliss herrühren, von denen wir eine auf Tafel XII zeigen. Allerdings kann die Abbildung keine Vorstellung von dem glimmernden Schmelze der Farben geben, die in schwerer Sattheit leuchten, wie in sommerlicher Reife. Auch hier verflechten sich exotisch-fremder Reiz mit der Freude an vorbildlich-technischer Leistung und einem erlesenen, fein gepflegten Geschmack, für den das — sonst so wenig sagende — Wort »apart« vielleicht kennzeichnend ist; man kann wohl auch von einem duftig-zarten, edeln Aroma sprechen, das diese Werke ausströmen. So trägt gleichsam die ganze Umgebung das Werk mit, wie wir etwa ein Gebilde der Architektur nur verständnisvoll genießen können, wenn wir seine Einordnung in die Landschaft kennen, die Lage der Himmelsrichtungen usw. Damit rauben wir ihm keineswegs den Zauber des Individuellen, des Einmaligen

und Besonderen; im Gegenteil erschließt sich dieser gerade aus der betreffenden Stellung heraus. Nun war die Frage bei Teschners Marionetten und den Serapisfayencen noch relativ einfach, weil wir selbst diese Umgebung gewissermaßen bilden; aber wie verfilzt sich dieser Knäuel, wenn wir die Fäden nicht selbst in Händen halten, wenn sie nicht einmünden in unser eigenes Ich. Und wie sehr sind wir stets in der Versuchung, vor der alle unsere neueren Historiker eindringlichst warnen, immer nur diese Fäden von uns aus und zu uns zu spinnen, wenn sie vielleicht auch zu ganz anderen Ichen leiten und nur von jenen aus in ihrer eigentlichen Bahn verfolgt werden können. Und so sind wir häufig in der Lage, welche die Parabel von den drei Ringen ausmalt, der auf dem Gebiet der Kunst eine gesteigerte Bedeutung erwächst: jeder wähnt sich im Besitze des echten Ringes; aber wer hat ihn denn wirklich? Und wodurch läßt sich die Echtheit feststellen? Und ist es überhaupt möglich, jene ersehnte und heiß umkämpfte Echtheit so zu fassen, wie wir Gold als Gold, Silber als Silber erkennen? Oder liegt es im Wesen des Kunstwerkes, im Wesen der Kunst, daß diese Fülle der Aspekte bleibt, die das wahre Antlitz durchleuchtet, das in seiner Nacktheit aber niemals sich entschleiert?

§ 4.

Zur Beantwortung dieser ungemein gefährlichen Fragen, von deren befriedigender Lösung das Schicksal aller konkreten Kunstwissenschaft als Wissenschaft abhängt, hat man verschiedene Wege eingeschlagen, die Rettungsversuchen gleichkommen, das Gespenst völligen Verzichtes auf echte Erkenntnis abzuwehren. Eine restlos befreiende Regelung, die alles Dunkel lichtet, wird man überhaupt nicht erwarten dürfen; und ein Zuviel des Begehrens hat gerade am meisten die Forschung irregeleitet und zu einem Allzuwenig des Erreichten hingesteuert. Das individuelle Leben, der individuelle Einzelfall, löst sich nicht in Gesetzlichkeit auf, in ein Gefüge sich durchkreuzender Begriffe. Und wie nahe wir ihm auch immer

Tafel XII.



Nach Photographie.

»Serapisfayence.«

bei ausgebildeter Methodik rücken, restlos erschließt er sich nicht der wissenschaftlichen Durchforschung. Sie müßte ja damit Vergangenheit in Gegenwart umwandeln, wirkliches Leben schöpferisch erzeugen. Aber wenn sie daran scheitert, und diese Unmöglichkeit wurde bereits oft und energisch betont, so folgt daraus keineswegs ein Verzicht. Auch in der Ethik wird die Anwendung der Prinzipien auf gewisse Lagen überaus großen und bisweilen unüberwindlichen Schwierigkeiten unterliegen, da manchmal eine Verflechtung der Umstände gegeben ist, die zwar durch einen Entschluß durchhauen, durch ein Gefühl entschieden, aber nicht reinlich in ihren einzelnen Fäden aufgewickelt werden kann. Aber gerade wenn wir uns der Grenzen bewußt bleiben, die hier der Wissenschaft gezogen sind und noch dazu erst einer werdenden, tastenden Wissenschaft, dürfen wir auch zuversichtlich hoffen, innerhalb dieser Grenzen das Mögliche zu erreichen, ohne dem überhaupt oder doch für uns Unmöglichen nachzujagen. Unsere Untersuchung soll nun den Weg über eine kritische Prüfung der wichtigsten der vorhandenen Theorien nehmen, um so einen sicheren Ausgangspunkt zu gewinnen. Sehr naheliegend ist ja die Lehre, der Wille des Künstlers bestimme das Werk. Aus der Erkenntnis der Absicht des Künstlers folge die richtige Einstellung. Sein Schaffen gilt es zu befragen, soll das Geschaffene verstanden werden. Wir haben ja bereits wiederholt Gelegenheit genommen, auf das Bedenkliche dieser Forderung hinzuweisen. Insbesondere hat auch Gustav von Allesch[1]) die Allmacht dieser so populären Anschauung zu untergraben versucht mit dem richtigen Hinweis, daß die Gedanken des Künstlers oft sehr schwer festzustellen sind, »wenn es sich nicht um ein zeitgenössisches Werk handelt oder zufällig literarische Nachrichten vorhanden sind. Aber selbst dann wird die kunsthistorische Forschung nicht über das hinauskommen, was zu einer gewissen Zeit diese oder jene Daten im allgemeinen bedeuteten. Die be-

[1]) G. v. Allesch, a. a. O. S. 515 ff.

sondere Absicht des Künstlers, das, was für ihn das innerste Problem des Werkes war, wird sehr häufig nicht mehr zu klären sein. Aber ganz abgesehen von diesen Schwierigkeiten ist es nur allzuoft der Fall, daß das vom Künstler Gemeinte keineswegs seine Erfüllung findet«. So muß — nach von Allesch — die These, daß die adäquate Anschauung auf die Meinung des Künstlers zurückzugehen hat, die Einschränkung erfahren: sofern diese Meinung im gebotenen Kunstwerk ihre Erfüllung findet. Aber auch da wird es meines Erachtens in den meisten Fällen leichter festzustellen sein, was das Kunstwerk meint, als die Absicht des Künstlers; und es ist an sich nicht gerechtfertigt, wenn wir ohne weiteres die »Meinung« des Kunstwerkes dem Künstler unterschieben, als bewußtes Wollen. Jede Psychologie des künstlerischen Schaffens, die nicht in den gröbsten Anfängen stecken bleiben will, erblickt gerade darin ein wichtiges Problem, wie mannigfaltig die Beziehungen sind, die Werk und Werkmeister verknüpfen. Und eine Beweisführung, die alles in das »unbewußte Wollen« des Künstlers verlegt, ist doch recht gefährlich, und wenn überhaupt nur dann gangbar, falls das »Wollen« des Kunstwerkes bereits klar liegt. Deswegen werden wir selbstverständlich nicht Kunstäußerungen, wo wir sie vorfinden, achtlos beiseitewerfen, sondern ernstlich studieren, aber doch immer nur mit Vorsicht, indem wir jedesmal die Werke prüfend zum Vergleich heranziehen; und sie haben das letzte entscheidende Wort zu sprechen. Erst wenn das Werk spricht, hören wir auch darauf, was der Künstler spricht; spricht aber das Werk kindisch, dumm, dann wird es uns wohl gewiß gleichgültig sein, was der Künstler darüber sagt. Auch der Fall ist noch denkbar, daß man zu Künstlerbekenntnissen greift, um zum Verständnis von Kunstwerken zu gelangen, die an sich jedem einfühlenden Erleben sich entziehen. So lasen sicherlich viele das »Geistige in der Kunst« von W a s s i l i K a n d i n s k y, um von da aus vielleicht den Gestaltungssinn seiner Farbenkompositionen zu ergründen. Aber sie werden nicht dadurch genießbarer, weil

ihr Erzeuger alles mögliche sich gedacht hat; wir können besten Falles diesen Irrweg bedauern, dieses hartnäckige Verrennen in Probleme, die malerisch nicht zu lösen sind, weil die Verbindung zwischen den gemeinten, sehr tiefsinnigen geistigen Inhalten und den gezeigten Farben notwendig eine willkürliche ist, die Ausdruckskraft des Formmittels weit übersteigt. Wenn demnach diese Deutung vom Künstler her an schweren Mängeln krankt, so schlagen andere dafür vor, den Zeitgenossen zum Ausgangspunkt zu erwählen: er sei der maßgebende Zuschauer und Betrachter; sein Empfinden müsse rekonstruiert werden. Es gehe nicht an, altgriechische oder japanische Kunst, byzantinische oder gotische Werke einfach nach der uns geläufigen Weise anzusehen, sondern sie fordern, so aufgefaßt zu werden, wie der Kulturkreis sie aufnahm, dem sie entsprossen. Nun ist aber »die emotionelle Wirkung einer Kunstäußerung beim ursprünglichen Publikum objektiv festzustellen . . . selbst bei jenen verhältnismäßig wenig zurückliegenden Perioden kaum möglich, aus denen uns literarische Behelfe aller Art, analytische Zergliederungen der empfangenen Kunsteindrücke zur Verfügung stehen; vollends tappen wir aber dort im Dunkeln, wo wir auf die Zeugniskraft der Kunstwerke allein angewiesen sind«[1]). Aber selbst von diesen Bedenken abgesehen, die schon sehr schwere Steine auf den Weg der Forschung werfen, ist es gar nicht irgendwie sicher, daß der Zeitgenosse auch die zeitgenössische Kunst am besten erfaßt. Steht er ihr oft nicht vielleicht zu nahe, zu sehr beeinflußt von persönlichem Lieben und Hassen, um ihr wahrhaft gerecht zu werden? Oft wird es gerade nur das kulturell Bedingte sein, das die innigsten Zusammenhänge knüpft, und nicht eigentliches Werterfassen; dabei brauchen wir gar nicht erst an die Kunstwerke und Künstler — wie Feuerbach oder Hans von Marées — zu denken, die von ihrer Zeit überhaupt nicht geschätzt wurden, und deren Bedeutung später erkannt ward; oder an die Mode-

[1]) H. Tietze, a. a. O. S. 397.

lieblinge, die der Tag erhebt, und der nächste in den Schatten stellt. Trotzdem: diese Modelieblinge werden so »genossen«, wie sie genossen sein »sollen«, aber jene Verkannten und Unverstandenen doch sicherlich nicht, und auch viele Umjubelte nicht. Denn häufig gilt der Jubel nicht dem eigentlichen Wesen, sondern irgendwelchen weniger wichtigen Faktoren. Wie wenige von den unzähligen Nietzscheverehrern und -verehrerinnen drangen über Schlagworte und allgemeine Gefühlslagen heraus zu dem echten Nietzsche, wie ihn uns etwa jüngst Pfaender[1]) in einer meisterhaften kurzen Skizze dargestellt hat! Und wie ungeheuer ist der Abstand von dem allgemeinen Wagnerenthusiasmus, der sich in diesem Jahre besonders wild gebärdet, zu den echten Wagnerkennern, denen die Musikdramen ihr wahres Antlitz enthüllen. Für die Kulturgeschichte und Geistesgeschichte sind alle die Ermittlungen bedeutsam, sowohl die über Tagesgrößen, als die über verkannte Talente, die über die Art, wie eine Zeit ihre oder andere Kunst empfand, usw. Aber diese Wege müssen keineswegs zum eigentlichen Kunstwerk führen; sie können dies unter Umständen, aber eine sichere Gewähr liegt dafür nicht vor; und außerdem werden diese Ermittlungen vielfach doch nur recht schwankend sein und über eine bescheidene Wahrscheinlichkeit kaum hinauskommen. Und im allgemeinen fürchte ich, daß gerade die besten und eigenartigsten Werke durch sie weniger erhellt werden als die gute, gangbare Durchschnittsware: ein Kotzebue mehr als ein Goethe, ein Defregger mehr als ein Marées, und ein Sudermann mehr als ein Strindberg. Manche von denen, die diese Bedenken sich nicht verhehlen, schlagen einen Ausweg vor: nicht die große Masse soll entscheiden, die meist recht unkünstlerischen Trieben folgt, dem Bann verschiedenster Suggestionen unterliegt und in blinder Willkür haltlos in ihrem Urteil schwankt, sondern die fortgeschrittenen Führer,

[1]) A. Pfaender, »Nietzsche« in der Sammlung »Große Denker«; Leipzig, II. Band.



die Wegweiser der neuen Kunst, der kleine Kreis ihrer Freunde. Wir müssen wissen, wie zu jeder Zeit die enge Minorität der Besten die Kunst aufnahm, um dem angemessenen Kunstgenuß uns zu nähern. Woran sollen wir nun aber diese Elite erkennen? Ist es nicht vielleicht so, daß jene uns als Beste erscheinen, die unserer Ansicht nach wirklich Kunst zu erleben verstehen? Denn ohne diese Nachprüfung können wir ihnen nicht den Ehrentitel der Besten und Führenden zubilligen. Und wie ist es erst, wenn es zu einer Zeit verschiedene, einander bekämpfende Zirkel gibt? Sind etwa heute jene die wirklich Führenden, welche im Futurismus eines Severini etwa oder im extremen Kubismus eines Braque die Erlösung feiern, oder die, welche einen maßvollen Expressionismus befürworten, oder gar jene, die auch noch die weitere Entwicklung durch den Impressionismus vorgezeichnet sehen und alle Abweichungen von ihm als Sackgassen bedauern. Hier kann doch anscheinend nur durch eine systematische Untersuchung entschieden werden, in welchem Kreise die »Besten« stehen, und in welchem die Kunst angemessen erlebt wird. Denn blinde Begeisterung ist noch lange nicht angemessener Kunstgenuß, weil sie das Kunstwerk mit Werten erfüllt sieht, die ihm in Wahrheit gar nicht zukommen müssen. Aber noch ein Einwand scheint möglich: liegt hier nicht eine Verwechslung vor von Kunstwertung und Kunstgenuß? Denken wir an irgendein sentimentales Liedchen: »Still ruht der See, die Vöglein schlafen ...« oder an etwas Ähnliches; hier genießt doch der »angemessen«, der sich dieser Sentimentalität hingibt, in ihr schwelgt, »süß dahinschmilzt« usw. Aber deutlich erschließt sich uns wohl der doppelte Sinn von »angemessen«: erstens ein Genuß, der vom Kunstwerk »gewollt« ist, und zweitens ein Genuß, der der Erscheinung des Gebildes entspricht. In dieser Erscheinung »liegt« aber auch die plumpe Stimmungsmache, die grobe Absicht zu »rühren«, die ganze Seichtheit einer spielerischen Gefühlsseligkeit. Welches Verhalten ist nun angemessen? Das erste, welches all das nicht bemerkt, oder das

zweite? Offenbar beide; es kommt ganz darauf an, was wir unter »angemessen« verstehen. Und da scheint es mir wichtiger, als eine terminologische Entscheidung zu treffen, sich doch ganz dieses Unterschiedes und der daraus sich ergebenden Folgen bewußt zu werden. Handelt es sich um die bloße Erlebbarkeit eines Kunstgebildes, dann empfiehlt es sich, auf die echten Kunstenthusiasten zu achten, die nicht etwa ihre Begeisterung nur vorschwindeln und in Wahrheit keine tieferen Eindrücke erfahren, eine häufig sehr bewußte, aber ebenso häufig auch unbewußte Täuschung. Wenn man sich nun klarmacht, was jene Enthusiasten erleben, wird man wohl auch einsehen können, warum man selbst nicht so erleben kann, und da vermag das der Grund zu sein, daß jene nur eine gewisse Anregung vom Kunstwerk annehmen und sich dieser nun völlig hingeben, während wichtige Anschauungsmerkmale vollständig vernachlässigt werden, also nicht das »ganze Kunstwerk« aufgenommen wird. Jedes Kunstwerk — und mag es noch so scheußlich sein — kann ja einmal einen Bewunderer finden, danach gäbe es dann überhaupt keine schlechten Kunstwerke. Und die Wissenschaft forscht nun nicht in erster Linie danach, wie denn überhaupt ein Kunstwerk genossen werden kann, obgleich dies nicht des Interesses ermangelt, sondern wie es genossen werden soll, wenn es in angemessener — in diesem Sinne also vollständiger und seinem Wesen entsprechend gegliederter — Anschauung dem Betrachter gegenübersteht. Dabei handelt es sich nicht im vorhinein etwa um eine kritische Einstellung; aber die Kritik entzündet sich an offenkundigen Mängeln. Im übrigen liegt ja hier durchaus keine Besonderheit des Kunstverhaltens vor, sondern wir treffen auch anderwärts das gleiche: wenn uns etwa in der Philosophie ein wüstes Geschwätz mit dem Anschein der Bedeutsamkeit vorgesetzt wird, so verhält sich auch der »angemessen«, der das Erzeugnis für bedeutsam hält; denn damit erfüllt er dessen Absicht. Wer aber die Unsinnigkeit der Aufstellungen durchschaut, die unter glitzernder Oberfläche von handgreif-

lichen Widersprüchen strotzen, der verhält sich jedenfalls nicht minder »angemessen«, denn er erfaßt erst klar das ihm Vorgesetzte. Und nur dieses Verhalten kommt dann für die Philosophie in Betracht, während das erste vielleicht der differentiell-psychologischen oder geistesgeschichtlichen Forschung zum Problem wird.

§ 5.

Ein anderer Versuch, den Weg zum eigentlichen Kunstwerk zu finden, verzichtet auf alle Pfadfinderarbeit; sein Losungswort ist gleichsam der alte Satz, daß alle Wege nach Rom führen. So gibt er sich völlig unhistorisch. Die Voraussetzung ist wohl folgende: es liegt im Wesen der Kunst, daß sie jedem und jeder Zeit etwas anderes sagt; und es liegt im Wesen des großen Kunstwerks, daß es immer etwas zu sagen hat; gerade das macht seinen unergründlichen Reichtum aus. Ein bestimmtes Erleben da vorzuschreiben, gleicht dem Beginnen, ein Meer in einer Schale einfangen zu wollen; ein Versuch, der an Möglichkeit nicht dadurch gewinnt, daß etwa die Schale leuchtet und glänzt. Ein Kunstwerk ist so unerschöpflich wie ein Stück Leben; und wir erschöpfen nie das Leben, es erschöpft nur uns. Immer ist es anders, immer ist es neu. All die Standpunkte, die Kunst oder Wissenschaft so hoch in die Wolken rücken, daß nur andächtiges Aufschauen uns übrigbleibt, machen es sich trotz scheinbarer weltweiter Großartigkeit sehr bequem: es ist ein vornehmer Verzicht. Erkannt wird die zweifellose Tatsache der Wandlung. Aber sie wird nicht erklärt, sondern zum allbeherrschenden Prinzip gesteigert. Wenn aber das Leben — um darauf zurückzukommen — uns immer wieder fesselt, ganz abgesehen von allem Triebartigen und Egoistischen, so geschieht dies sicherlich doch nicht darum, weil es ein wüstes, chaotisches Gemenge ist, sondern weil es als thronender Wert uns gegenübertritt und Werte gebiert. Mag der Kulturzusammenhang, in den diese Werte eingestellt sind, gänzlich wechseln; die Werte selbst beharren. Ein einfaches

Beispiel soll das klarmachen: es handelt sich um die opferwillige Preisgabe für das Ideal; auch wenn kommenden Geschlechtern oder anderen Individuen dieses Ideal noch so verkehrt erscheint, es bleibt der Wert der Tat, die große gewaltige Geste dieser Bewegung. Darauf beruht der gefährlich-faszinierende Zauber der praktischen Anarchisten; wenn ihr Ziel noch so verrucht, verderblich ist, die Tat ist Preisgabe für das als Ideal Erkannte. Das Verbrechen liegt sicher nicht in der Opferwilligkeit, sondern im Objektiv-Bösen, welches den Willen entflammt. Nun ist aber auch eine Wertperversion möglich, die Opferwilligkeit, Preisgabe für Ideale als kindisch, lächerlich, dumm brandmarkt. Vieles mag da auf Ressentiment[1]) zurückgehen, aber auch der Fall kann vorliegen, daß die Werterkenntnis überhaupt noch nicht sich eingestellt hat, daß ihre klare Anschauung noch nicht gewonnen ist. Mit diesen Andeutungen müssen wir uns begnügen und versuchen, sie nun auf die Kunst anzuwenden. Denn auch in jedem Kunstwerk — das diesen Namen mit Recht führt; denn dieser Name bedeutet einen Wert — sind gewisse Werte verankert, die unveränderlich beharren, als feste Kerne. Sie gilt es vorerst zu erfassen. Mag uns z. B. die Zeit, die sich in einem Kunstwerk spiegelt, sympathisch oder unsympathisch berühren, neu oder vergangen anmuten, ganz unabhängig davon bleibt die reine Wertfrage: ob wahrhaft das Bild jener Zeit gut gestaltet ist, und nicht irgendwie verfälscht oder verzerrt. Reuter liegt sicherlich manchem fern, und ähnlich Hermann Bahr oder Arthur Schnitzler; aber trotzdem muß die unvoreingenommene Betrachtung zugeben, daß diese Werke vortrefflich die Kultur der Kreise enthüllen, aus denen sie stammen, und sie dem Gefühl entgegentragen. Aber darüber hinaus, über die durch Milieu und örtliche oder zeitliche Verhältnisse bedingte Beschränktheit, der jedoch ein

[1]) Man vergleiche dazu Max Scheler, »Ressentiment und moralisches Werturteil« (Zeitschr. f. Psychopath. I), der in dieser Schrift und in zahlreichen seiner anderen Arbeiten wertvolle Beiträge zu dem in Frage stehenden Problem beigesteuert hat.



eigentümlicher Reiz zukommt, offenbaren sich erheiternd und erschütternd allgemein menschliche Wesenszüge, Ewiges im Einmalig-Vergänglichen, Gesetzliches in der Fülle der Verwandlung. Es wäre nun vollkommen verfehlt, die Bedeutung der Kunstwerke jener Dichter lediglich in diesen Werten suchen zu wollen, in dem rein und sauber herausgeschälten Kern. Er ist an sich nicht genießbar; oder bildlos gesprochen: erst in der Seinsweise der Gestaltung auf ein Gefühlserleben hin, gewinnen jene Werte Kunstcharakter. Wir dürfen die Gestaltung also nicht in Abzug bringen, denn in ihrem Zauber wurzelt das Wunder der Kunst. Schnitzlers »Liebelei« ist sicherlich ein echtes Wiener Stück, in dem diese Stadt mit ihrer ganzen weichen Anmut, ihrem melancholischen Leichtsinn und ihrer wehen Sentimentalität wiederklingt, eingehüllt in den frühlingsschweren Duft des Flieders und die schmeichelnd-zärtlichen Weisen der Musik. Wenn dann aber der alte Violinspieler Hans Weiring — eine wunderbar echte Wiener Figur — von seiner verstorbenen Schwester erzählt, die er von Jugend an beschirmt und beschützt hat, da steigt eine Lebensstimmung auf, die zeitlos gilt, die jeden angeht und jeden feindlich oder freundlich aufhorchen macht: »Ich seh' sie ja noch vor mir, wie sie mir oft gegenüber gesessen ist am Abend, bei der Lampe, in dem Zimmer da, und hat mich so angeschaut mit ihrem stillen Lächeln, mit dem gewissen gottergebenen — als wollt' sie mir noch für was danken —; und ich — ich hätt' mich ja am liebsten vor ihr auf die Kniee hingeworfen, sie um Verzeihung bitten, daß ich sie so gut behütet hab' vor allen Gefahren — und vor allem Glück.« Und nach einer Pause erwidert Katharina, die kleinbürgerliche Strumpfwirkersgattin: »Und es wäre doch manche froh, wenn sie immer so einen Bruder an der Seite gehabt hätt' ... und nichts zu bereuen.« Und gleich diesen Gehaltswerten — es kommt nur darauf an sie wahrhaft zu erfassen, nicht begrifflich verdünnt, sondern gefühlsgesättigt — beharren auch die Gestaltungswerte, absolut, wenn wir nur auf den Grad ihrer Vollendung achten, relativ, wenn wir ihr Ver-

hältnis zu dem Vorhergegangenen und Bestehenden in Betracht ziehen. Aber all diese Werte — welcher Art sie auch immer sein mögen — sind nie allein in sich zu fassen, nicht so zu isolieren, wie ich etwa den Wert der Tugend oder den der Erkenntnis ganz allgemein mir vorführen kann. Sondern immer sind sie eingebaut in sie umschließende und in ihrer Sonderschicht bedingende Zusammenhänge, die uns — wenn sie uns völlig fern und fremd liegen — den Weg zu jenen versperren. Und da müssen historische und auch systematische Schulung einsetzen, um jene Werte freizulegen, um sie wahrhaft aus der Anschauung heraus erlebbar zu machen. Und zu diesen Zusammenhängen — in die kulturelle, örtliche, nationale usw. Einflüsse hereinspielen — wird natürlich unsere Stellung variieren; sie wird in manchen Fällen fördern, bisweilen wieder hemmen; ja sie wird häufig einen reinen Genuß unmöglich machen. Aber so weit müßte es uns bei methodischem Vorgehen doch vorzudringen glücken, daß wir wenigstens zum Verstehen gelangen, mag auch das Verstehen sich nicht ins unmittelbare Erleben umsetzen, denn dies hängt mit anderen Faktoren zusammen, die zum großen Teil außerhalb unseres Machtbereiches liegen. Jedoch gerade diese Spielweite schützt gewissermaßen das Kunstwerk vor dem Veralten, dem Werke der Wissenschaft viel schneller unterliegen. Hier bleiben bestimmte Ergebnisse, aber die ganzen Zusammenhänge — denen sie entwachsen, in denen sie eingebettet waren — gehen den allermeisten verloren; daß aber in den Kunstgenuß immer neue Momente sich einschieben, die nicht in erster Linie durch das Kunstwerk gefordert sind, sondern durch seine Stellung zu mir, das verleiht ihm ewige Jugend, das ist der Quell, der es immer wieder verjüngt. Der ideal angemessene Kunstgenuß ist also ein unendliches Ziel, dem wir uns annähern. Und an der Zielerreichung hindert der individuell-kulturell-zeitliche Einschlag. Was wir aber im Kunstgenuß verlieren durch die immer bleibende Distanz von jenem Endpunkt, gewinnen wir durch seine lebendige Frische, gerade durch seine Ichdurchsetztheit. Und

es ist Sache des wissenschaftlichen Taktes, hier einen Ausgleich zu schaffen, der dem Kunstwerk gibt, was ihm gebührt, ohne diesen Persönlichkeitszauber ganz zu zerstören. Sicherlich liegt es — wie Tietze[1]) richtig sagt — im Wesen wissenschaftlicher Methode, daß der subjektive, unausrottbare Rest durch ein stetes Zuwachsen der objektiven Elemente ständig zurückgedrängt wird. Aber — ich darf wohl zufügen — dieses Zurückdrängen ist zugleich auch ein Verfeinern und Vertiefen; das Ich hakt sich in das verwickeltere Geflecht ein, dringt in die Wurzeln; und vielleicht wird dann die Gefahr der Täuschung noch größer, wo Objektives und Subjektives ineinanderschmelzen. Aber diese Gefahr hat dann nichts Entmutigendes mehr; denn sie bedroht nicht den Funktionsaufbau des Kunstwerkes nach seinen wesentlichen Zügen, sondern seine letzten Verschwiegenheiten. Und die zu lichten, ist nicht mehr Sache der Wissenschaft; sondern da greift nur gefühlloser Hochmut ein. Hier müssen wir uns mit Schilderung des Eindrucks begnügen, und das Bekenntnisartige der Schilderung offenbart zugleich die individuelle »Fehlerquelle«; die wegwischen wollen, hieße das Recht der Persönlichkeit antasten in einem Reich, das nur sie allein durchdringen kann. Diese Bemerkungen waren wohl nötig, um uns vor dem Vorwurf eines allzuweiten Rationalisierens, eines Logisierens des Kunstgenusses zu schützen, zugleich aber um die Grenzen erkennen zu lassen, bis wohin wohl die Bindung des Kunstgenusses möglich scheint. Denn er ist so wenig schrankenlose Freiheit, wie ein sklavisches Nacherleben. So erfassen wir im Kunstgenuß also das Thema nie rein — um zu dem einmal gegebenen Beispiel zurückzukehren — sondern immer nur in Variationen, aber die Hauptsache ist, daß in den Variationen das Thema in seiner eigentlichen Struktur nicht verschleiert wird, sondern daß es überall durchleuchtet und durchstrahlt; durch alles Veränderliche und Zeitliche des Eindrucks der unveränderlich und zeitlos gel-

[1]) H. Tietze, a. a. O. S. 338.

tende Wert. Und so greifen wir allerdings immer und immer wieder ein anderes Kunstwerk, indem wir es aus anderen Zusammenhängen aus aufnehmen und in andere Zusammenhänge hineinstellen; aber anderseits ist es immer wieder das gleiche Kunstwerk, denn es sind die gleichen Werte, die zu uns sprechen, und die gleiche Grundstruktur des Aufbaues. Das Skelett bleibt, das Knochengerüst; das Fleisch blüht, verdorrt und blüht wieder auf. Und hier ist der Punkt, wo das Absolute des Kunstwerkes vom Relativen sich scheidet. Aber das muß folgenden Gedanken nahelegen: vielleicht vermag sich die Kunst von allem Zeitlichen und Vergänglichen ganz zu befreien und so völlig emporzusteigen in das Reich des Zeitlosen und Vergänglichen; reines Gestaltungsgesetz zu werden, losgelöst von allen Trübungen, die mit dem Tage kommen und schwinden. In der Tat ist dies ja eine Forderung, die mehr oder minder bewußt von zahlreichen Künstlern der Gegenwart erhoben wird (und manche Kunstwissenschaftler begehen den Fehler, die Kunstentwicklung als logisch-notwendigen Prozeß zu betrachten, in dem das einzelne Kunstwerk einen gesetzlich geforderten Stellenwert erhält): die reine Kunst, die sich alles störenden Ballastes entledigt, die den Menschen gibt, nicht wie er heute ist oder einmal war mit den gesamten Zufälligkeiten des Milieus und den individuellen Schicksalsverflechtungen, sondern den Menschen, wie er immer war und immer sein wird; den sehnenden, liebenden, leidenden, lachenden und sterbenden Menschen, der unter der ewigen Notwendigkeit des Schicksals steht; oder nicht den Wald, wie er irgendwo in der Ferne lockend blaut, sondern das eigentlich Waldhafte; die reine Waldstimmung. Wenn wir etwa das Trauerspiel »Brunhild« von Paul Ernst lesen, so fühlen wir, wie ein begabter, leider nur etwas zu theoretisch veranlagter Dichter ernst und energisch nach Erfüllung dieser Forderungen ringt; aber das Ergebnis ist ein ungemein kaltes, lebensfernes Werk, dem etwas Maschinenmäßig-Rechnerisches anhaftet, und das trotzdem das »Zeitliche« durchsetzt: denn bei allem Streben nach All-

gemeinheit fußt doch die Verteilung der Wertakzente, die gesamte Betrachtungsart in der Gegenwart; der neue radikale Expressionismus, der den Naturalismus und Impressionismus überwinden will und im Kampf so weit abrückt, daß er den Boden fast verliert. Sicherlich irrte der konsequente Naturalismus, und ich brauche dabei nur an frühere Ausführungen zu erinnern. Es scheint geradezu unmöglich, die Kunst auf das Einmalige eines bestimmten Augenblickes einzustellen, denn wer dessen Fülle wirklich erfaßt in ihrer strotzenden Lebendigkeit, der hat auch immer etwas Allgemeines miterfaßt, etwas Bedeutsames, das über das individuelle Geschehen hinausweist. Das sehen wir ebensogut, wenn Liebermann oder Leibl malen, oder wenn Gerhart Hauptmann uns den »Fuhrmann Henschel« oder die »Rose Bernd« zeigt, Georg Hirschfeld »Die Mütter« oder »Agnes Jordan«. Leibl sagte einmal, wenn man ein Menschenantlitz nur gut male, so sei die Seele »ohnehin dabei«; und so dünkt es fast, man müsse nur das Individuelle wahrhaft gestalten, und das allgemein Wertvolle, das irgendwie in ihm stecke, ergebe sich schon von selbst. So einfach[1]) liegt nun die Sache sicherlich nicht. Denn all die genannten Künstler nahmen doch nicht ein beliebiges Stück Leben und gaben es mit photographischer Treue wieder. Und gerade die Photographie und der Kinematograph zeigen nicht dieses Typische im Einzelfall, das Wesenhafte in der Erscheinung. Sondern jene Künstler gestalteten das Leben, und durch die Kraft ihrer Gestaltung entrissen sie ihm den Anschauungsgehalt. Sie gaben zwar Individuelles, aber wesenhaft geklärt, gleichsam überströmend ins Allmenschliche. Der Einzelfall, dem diese Beziehung abgeht, kann nur dann interessieren, wenn ihm in sich eine ganz besondere Bedeutung zukommt. Aber auch dazu bedarf es naturgemäß einer Auslese und einer Gestaltung, die eben auf das Herausarbeiten jener Bedeutung zu-

---

[1]) Vgl. auch, was Joh. Volkelt im zweiten Band seiner Ästhetik über das »Individuelle« und »Typische« sagt.



gespitzt ist, auf daß sie unmittelbar dem Gefühl sich erschließe. Nun vermag aber auch — und damit wiederholen wir nur bereits Bekanntes[1]) — die entgegengesetzte Tendenz sich Geltung zu schaffen: nämlich die Gestaltung, die bewußte Gestaltung auf das Typische, Allgemeine, Ewige. Aber wie beim Schaffen auf das Betont-Individuelle hin immer die Gefahr des Trivialen oder Absonderlichen dräut, so dräut hier nun die Gefahr des Abstrakten, Begrifflichen, Gedankenmäßigen. Heldentum kann die Kunst nur durch den Helden, durch seine Gesinnung und seine Taten, dem Gefühl künden; und natürlich nicht durch reine Wesensanalysen. Sie mündet dann in kalte, eisige Formeln, und das Kunstwerk erscheint wie ein rechnerischer Beweis für ihre Geltung. Es gehört zur Kunst, daß sie ihre Inhalte unmittelbar dem Gefühl entgegenträgt; und will man sie dieser Aufgabe entziehen, wird sie entwurzelt; sinkt zur Magd herab, die fremden Herren dient. So kann sie auf das Individuelle, auf den Reichtum und die Fülle nicht verzichten; wie alle Einfühlungstheoretiker wissen, führt ihr Weg zum Geistigen durch das Sinnliche. Aber das Sinnliche ist nicht eine kleine Station, an der der Erlebenszug ohne Anhalten vorüberführt, sondern in ihm liegt das Seelische eingeschmolzen. Und damit muß natürlich auch zeitlich und örtlich Bedingtes in die Kunst eingehen; eben die Stellung, die eine Zeit zu den Gegebenheiten der Welt einnimmt. Und wie sehr sich auch der einzelne Künstler dagegen wehren mag; ob er will oder nicht, er wurzelt in seiner Zeit: das ist seine Schwäche und das ist seine Kraft. Wir dürfen da an das schöne Beispiel Kants von der Taube denken, die durch die Luft am schnellen Fluge behindert ist, während es doch zugleich die Luft ist, die überhaupt das Fliegen ermöglicht. Erst die kommenden Zeiten merken klar, wie sehr jeden seine Zeit erfüllt, auch den, der krampfhaft sie zu fliehen sucht und befehdet. Sie knüpfen dann erst das Band, das all die vereint, die der Gegenwart

[1]) Siehe S. 196 ff.



fremd und unversöhnlich scheinen, hart und unvermittelt nebeneinander. Nietzsche war ein ganz Einsamer und sprach doch die tastende, ringende Sehnsucht Tausender aus. Und diese Abhängigkeit hat auch niemals die große Kunst geschädigt, weder die Antike, noch die Renaissance, noch auch das ferne China der klassischen Zeit. Nicht darum handelt es sich: die Spuren des Einmaligen und Vergänglichen, des Kulturellen und Örtlichen zu tilgen, sondern durch sie und in ihnen ewige Werte zur Entfaltung zu bringen. Ein Blick auf die Epen Homers bedeutet hier mehr, als alle Worte sagen können. Trotzdem ergibt sich daraus die Einsicht, daß fremde und alte Kunst dem unmittelbaren Erleben an sich größere Hindernisse bieten muß, als jene, die unmittelbarer Ausfluß unseres eigenen Seins ist, die uns selbst widerspiegelt. Und darum führt auch der Weg leichter vom Heute zum Gestern und Vorgestern, als vom Dunkel des Gewesenen zum Werdend-Zukünftigen. Von Tschudi hat in der Einleitung zum Nemeskatalog ergreifende Worte dafür gefunden, ein prangendes Gedenkblatt an seine prachtvolle Persönlichkeit.

§ 6.

Haben uns nun diese Ausführungen den Weg zum Kunstwerk erschlossen? einen Plan geliefert, der zur wirklichen Eroberung des Kunstwerkes führt? Vorerst sei aber noch einiger Versuche gedacht, die auf eine systematische Aneignung hinzielen; sie sollen uns die Antwort erleichtern helfen. Max Dessoir[1]), den seit Jahren das Problem des Zeitverlaufs im ästhetischen Verhalten beschäftigt, hat einer Reihe ausgewählter Versuchspersonen[2]) — Künstlern und Kunstforschern — Bilder derart vorgelegt, daß nach einer Exposition

[1]) Max Dessoir, Über das Beschreiben von Bildern; Zeitschr. f. Ästhetik u allgem. Kunstwissensch. VIII, 3.

[2]) Unter diesen befand auch ich mich; und durch eine längere Reihe von Kontrollversuchen hatte ich Gelegenheit zur Überprüfung der Ergebnisse.

von einer Sekunde der Eindruck niedergeschrieben wurde; hierauf erfolgte eine neue Exposition von einer Sekunde, und wieder mußte der Eindruck skizziert werden; und der Vorgang wurde noch ein drittes Mal wiederholt; den Schluß bildete ein Verhör. Das wichtigste Ergebnis dieser sehr sorgsam ausgeführten Experimente ist wohl, »daß ein Bild von Anbeginn an als ein Ganzes aufgefaßt wird, in dem einiges Einzelne sofort zum klaren Bewußtsein kommt«. »Die natürliche Darstellung einer anschaulichen Erkenntnis geht von dem wertvollsten Bestandteil aus und schreitet in stufenweise erfolgender Minderung weiter.« Die Frage ist nun: läßt sich irgendwie allgemein bestimmen, was das ästhetisch Wesentliche ist, als das womit die Beschreibung beginnen soll, und läßt sich für die allmähliche Minderung eine gesetzmäßige Formel finden? An einem Bild scheint das Moment entscheidend zu sein, »dessen Wiederauftauchen sogleich die Vorstellung der Gesamterscheinung nach sich zieht. Bei einem guten Bilde und bei richtiger Einstellung deckt sich aber das so gekennzeichnete entscheidende Moment mit demjenigen Teilinhalt, der zuerst ins Auge fällt«. »Dem fachmännisch gebildeten Betrachter ordnet sich ein Bild sofort in bereit liegende Vorstellungsgruppen ein, stellt sich sofort dar als italienische oder holländische Malerei. ... Ebenfalls in der ersten Sekunde wird dem Lichtbild angesehen, ob es ein Gemälde, eine Radierung oder einen Holzschnitt wiedergibt ... daraus folgt, daß eine dem natürlichen Verlauf des Eindrucks angepaßte Bilderbeschreibung das Recht hat, etwa so zu beginnen: ‚Ölgemälde von Hans Thoma‘ oder ‚Italienische Radierung des Secento‘. Die ersten Sätze einer natürlichen Beschreibung sollen das tatsächlich zuerst Gesehene aussprechen, weil in ihm das künstlerisch Wesentliche aufleuchtet.« Auch »allgemeine Vorstellungen von Bildern gleichen Inhalts helfen mit zur Einläßlichkeit der Beschreibung. Wenn der Gegenstand links als Betpult, und die Wolkengruppe als Gott-Vater und die Engel bestimmt wurde, so geschah das nicht auf Grund genauer Wahrnehmung, sondern

mit Hilfe zahlreicher älterer Erfahrungen«. Tietze[1]) hat nun gegen diese Methode den prinzipiellen Einwand erhoben, daß die ersten Eindrücke geflissentlich einseitig ausgewählter Versuchspersonen von Skioptikonprojektionen nicht identisch sind mit den wesentlichen Elementen, »durch deren Schilderung das Kunstwerk lebendig gemacht werden soll«. Dieser Einwand irrt insoweit, als er die Äquivokation nicht bemerkt, die hier in den Worten steckt: »das Kunstwerk lebendig machen«. Durch die von Dessoir gemeinte Beschreibung wird zweifellos — wenn sie richtig ausgeübt wird — das meinen Eindruck Bestimmende in seiner Grundstruktur lebendig. Aber ob dieser Genußgegenstand nun wirklich das eigentliche Kunstwerk ist, das bleibt unentschieden. Eine Gewähr für angemessenen Kunstgenuß haben wir da nicht unmittelbar, und darum auch nicht ein Kriterium, daß unsere Darstellung »das Kunstwerk« Schicht für Schicht aufbaut. Gerade weil wir das betreffende Gebilde so schnell in bereit liegende Vorstellungsgruppen einordnen, droht die Gefahr, daß wir alles auf das für uns typische Kunstverhalten beziehen, zu dem wir durch Anlage und Schulung herangereift sind: wir nehmen gleichsam in der Eile das uns am nächsten Liegende, und versagen, wenn diese natürliche Einstellung nicht vollzogen werden kann. Diese Bemerkungen sollen keineswegs die hohe Bedeutung der Versuche herabsetzen, die für die differentiell-psychologische Durchforschung des Kunstgenusses sowie für die Pädagogik gleich wichtig sind. Sie geben auch beachtenswerte Fingerweise für unser Problem: nämlich immer den Ausgangspunkt von dem Gesamteindruck zu nehmen, und dann sich durch Ergänzung des Gegebenen und Korrekturen an ihm stets tiefer eingraben. In dieser Richtung liegt sicherlich die Lösung. Und darum kann ich auch der Methode Morellis — die Tietze[2]) ausführlich darlegt und mit guten Gründen bekämpft — nicht beistimmen und halte sie für eine ernste

[1]) Tietze, a. a O. S. 470 Anm.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 333 ff. u. 338; vgl. auch S. 165. Vgl. auch den bereits öfter erwähnten Kongreßvortrag von Max Dessoir.

Gefahr für die gesamte Philologie. Morelli will aus unbedeutenden, der Aufmerksamkeit des Schaffenden und des Betrachtenden zunächst entzogenen Teilen eines Kunstwerkes die für das Studium der individuellen Handschrift eines Künstlers gültigen Beweise gewinnen. Er versuchte so »ein Bertillonage der Stilkritik zu schaffen; und so wenig dieses die charakteristischen Züge des betreffenden Verbrechers feststellt, sondern nur ein indiskutables individuelles Erkennungszeichen erlangen will, so wenig will die Morellische Methode die Fäden einer Künstlerpersönlichkeit bloßlegen, sondern vielmehr solche Merkmale finden, die aus zwei Gründen objektive sind: einmal weil sie dem Künstler zur zweiten Natur, zur Selbstverständlichkeit geworden sind und ferner, weil sie so nebensächlich erscheinen, daß sie der Nachahmung entgehen«. Es ist hier nicht meine Aufgabe, zu prüfen, inwieweit unter sinngemäßer Handhabung dieses Verfahrens ein Kennertum erlangt werden kann, das Original von Fälschung scheidet; sicherlich geht es nicht an, auf diese Weise das Kunstwerk aufbauen zu wollen. Um Kunst handelt es sich dabei gar nicht. Und ebensowenig wie ein Steckbrief den künstlerischen Eindruck einer Persönlichkeit erschöpft, offenbaren jene Merkmale die Lebensadern des Kunstwerkes. Sie zerreißen es; und mag auch die vielgerühmte »Andacht zum Kleinen« dieses Unternehmen adeln, kunstfremd ist es und bleibt es. Als Hilfsmittel des Kennertums ist es innerhalb gewisser Grenzen willkommen. Darum sieht auch Tietze viel klarer, der an den Anfang das intuitive Erleben stellt, ein seit Bergson sehr beliebtes Verfahren. »Erst bestimmen wir intuitiv, dann versuchen wir durch Heranbringung objektiver Vergleichsmerkmale das Vorurteil zum Urteil zu befestigen. Diese Nützlichkeit als Ansporn und Anregung teilt die auf dem bloßen Gesamteindruck und der allgemeinen Qualität aufgebaute intuitive Erfassung mit den Stimulantien vorwegnehmender Hypothesen; aber wie sie nicht allein eine individuelle Bestimmung ermöglicht, so steht sie auch nicht als höhere Instanz über den objektiven Kriterien, sondern als

unvermeidliche Ergänzung derselben. Wie in jeder Art historischer Feststellung bleibt auch hier ein subjektiver Rest unausrottbar.« Aber gerade die entwicklungsgeschichtliche Kunsterkenntnis »zeigt uns, daß in der ästhetischen und historischen Relativität ein fester absoluter Kern steckt, ein unvertilgbarer Wert, der Entwicklungswert. Er faßt alles zusammen, was das Kunstwerk von anderen unterscheidet, was es dem Allgemeinbesitz hinzufügt, was es an lebendigen Kräften besitzt, was es im letzten Sinn des Wortes zum Kunstwerk macht.« Und unsere eigene Auffassung bewegt sich völlig in den Bahnen, auf die Dessoir und Tietze hinweisen. Es kann sich auch gar nicht darum handeln, hier etwa eine völlig neue Methode befürworten zu wollen; eine derartige Originalität müßte gerechtfertigtem Mißtrauen begegnen; nur eine immer fortschreitende Vertiefung und Verfeinerung der bestehenden Forschungsmittel steht in Frage. Wenn wir uns bisher vorzüglich hierzu an Beispielen aus dem Bereich der bildenden Künste orientierten und dies auch weiterhin tun wollen, so geschieht dies in der Meinung, daß das Gesagte für alle Künste Geltung besitzt, daß jedoch in der Kunstgeschichte — als der derzeit fortgeschrittensten der historischen Kunstdisziplinen — die Diskussion unseres Problems zu schärfster Klarheit gelangt ist. Auch wir nehmen demnach als Ausgangspunkt den unmittelbaren Eindruck, das, was unserer Beachtung sich am meisten aufdrängt, sei es durch seinen Wertgehalt oder sei es durch sonst irgendein Merkmal. Und nun versuchen wir, ob unter dieser Einstellung die ganze Fülle der Gegebenheit geklärt zu werden vermag. Dies kann gelingen, kann aber auch mißglücken. Aber selbst für den Fall des Gelingens wird es häufig helfender Stützen bedürfen, z. B. in Gestalt historischer oder technischer Kenntnisse. Wenn aber die eingeschlagene Richtung überhaupt nicht durchzuführen ist, so muß man nach einem anderen Verankerungsgrund suchen. G. von Allesch — in seiner bereits öfter erwähnten Abhandlung — verlangt in Verfolgung ähnlicher Gedanken, daß wir von »unserer Anschauung« ausgehen und diese nun

»ihren eigenen Forderungen gemäß« ergänzen. So fordert z. B. die Anschauung bei den Lanzas von Velasquez ein Wissen um das dargestellte Geschehen, während bei den Hesperiden von Marées eine derartige Frage überflüssig scheint. Zur Abgrenzung des in die adäquate Anschauung eingehenden Assoziationsmaterials soll das Merkmal der Fruchtbarkeit gelten für den eigentlichen Zweck und Sinn jedes Kunstwerkes und das des Erfüllungsverhältnisses; nur solche an die gegebenen Erscheinungen angeschlossenen Intentionen gehören zur Anschauung, die in ihnen auch eine Erfüllung finden, und nur soweit, als sie diese finden. Auf diese Art wird etwa auch der Nachweis möglich sein, »daß die besonders von englischen Kunsthistorikern und Publikum vertretene süßliche Auffassung des Botticelli völlig unadäquat ist. Man wird sowohl durch formale Einzelheiten wie die harte Brechung der Linien oder die oft bis zum Unerträglichen dissonierenden Farben, als auch durch die Untersuchung der psychischen Daten zeigen können, daß das Wesentliche dieser Bilder nicht in müder Sanftheit, sondern in einer aufgewühlten, bis zur Selbstzerfleischung gesteigerten Sinnlichkeit liegt. Mit dem Gesichtspunkt der Fruchtbarkeit für die ästhetische Wirkung ist . . . hierbei nichts anzufangen, denn er läßt sich gleichermaßen auf beide Auffassungen anwenden; beide vermögen, je nach der Konstitution des Betrachters, sowohl Gefallen wie Mißfallen auszulösen. Nur durch die Feststellung, welche ergänzenden Vorstellungen hier ihre Erfüllung finden, wird man ausmachen können, welcher Assoziationskomplex der berechtigte ist«. Wir haben ja selbst ausführlich darauf hingewiesen, daß die Frage nach dem echten Kunstgenuß nicht mit der des größtmöglichen ästhetischen Erlebens zusammenfällt; nicht einig bin ich aber mit von Allesch, wenn er »unsere Anschauung« so selbstherrlich in den Vordergrund rückt. Sicherlich müssen wir von ihr ausgehen, denn jeder andere Ausgangspunkt ist unmöglich. Aber uns kann sich ja anfangs eine ganz falsche Anschauung aufdrängen, und wenn wir ihren »Forderungen« nachgeben, stoßen wir etwa

auf Mängel, und das betreffende Werk erscheint dann leicht minderwertig. Wer mit einem an Meyerbeer geschulten und begeisterten Sinn Wagner aufnimmt, greift überall »Fehler«; und wer Leibl in der Richtung Schwinds beizukommen sucht, wird bald davon gelangweilt ablassen. Viel vorsichtiger ist es, wenn wir lediglich hypothetisch »unsere Anschauung« durchzuführen trachten und sie aufgeben, wenn das Werk eine andere erfordert. Und ferner: es ist möglich, daß unsere Anschauung ihre vollständige Ergänzung findet, ohne daß damit doch der angemessene Kunstgenuß erreicht wird. Wenn ich das Gerhart-Hauptmann-Porträt von Liebermann ansehe, so kann ich vollkommen ästhetisch und künstlerisch gefesselt sein, ohne zu wissen, daß hier Gerhart Hauptmann dargestellt ist; und doch erschließt sich erst von hier aus die »adäquate Anschauung«, das eigentliche Gestaltungsproblem. Nun kann man ja aber sagen, es sei selbstverständlich, daß ich angesichts eines solchen Werkes frage, wer denn eigentlich dargestellt ist. Aber nehmen wir nun folgenden Fall: nämlich das Sharakuporträt[1]), von dem wir bereits ausführlich sprachen; kann ich da überhaupt auf den Gedanken kommen, all die Fragen zu stellen, wenn ich bloß meiner Anschauung folge, die mir einen ausgezeichneten Holzschnitt zeigt, der einen sehr erregten Mann darstellt, der schon fast an die Karikatur streift und doch in der Art der Wiedergabe etwas Monumentales hat? Nur indem ich mich nicht auf meine Anschauung verlasse, sondern möglichst alle vorgesetzten Daten zu ergründen trachte, führt mich das Studium dazu, daß es sich hier um einen Schauspieler handelt, der durch den schonungslosen Blick eines höhergestellten Kollegen und Konkurrenten entlarvt und verhöhnt wird. Und es bedarf eines weiteren Studiums, um Qualität und Reizeigenart der Technik gebührend zu erkennen; fast alle, die sich auf die Schärfe ihres Blickes allein verlassen, sind — verlassen, d. h. sie fallen auf jeden ostasiatischen Schund

[1]) Vgl. S. 27 ff. und Tafel XII.

hinein, worüber uns besonders Curt Glaser wiederholt drastisch aufgeklärt hat. Sicherlich kann auch dieser Schund ästhetisch wirken, aber in diesen Kunstgebilden »liegt« die Schleuderhaftigkeit der Mache, die Ärmlichkeit der Herstellung, die nuancenlose Plumpheit. Es genügt demnach nicht, meiner Meinung nach, die Anschauung ihren Forderungen folgend zu ergänzen, mag man dabei auch die Momente der »Fruchtbarkeit« und des »Erfüllungsverhältnisses« berücksichtigen; sondern man muß vor allem zeigen, daß im Kunstwerk kein ungelöster Rest zurückbleibt; oder anders ausgedrückt: wir dürfen hier nicht allzu psychologistisch verfahren. Mittelalterlichen Madonnenbildern gegenüber läßt sich zweifellos eine annähernd reine ästhetische Anschauung durchführen, deren Erlebensfruchtbarkeit sich bewährt und die auch in allen Teilen ihren Stützpunkt im Werk findet. Aber gerecht wird man doch erst durch die Einsicht, daß hier das Ästhetische der religiösen Erhebung dient, und von da aus klären sich manche Gestaltungseigentümlichkeiten, welche die erste Auffassung einfach vernachlässigt. Nun sind wir hier allerdings in einem empfindlichen Nachteil: denn die eigene Anschauung ist immer gegeben, und irgendwie läßt sie sich auch ergänzen, trotz aller Schwierigkeiten. Aber zu jenem inneren Aufrollen — das wir vorschlagen — gehört nicht nur künstlerisches Feingefühl als Untergrund, sondern reiche Quellen müssen fließen, die von kulturellen Verhältnissen künden, vom Künstler, vom Wollen der Zeit, vom Stande der Kunstentwicklung usw. Und es erscheint manchmal nur als glücklicher Zufall, ob eine derartige frisch sprudelnde Quelle entdeckt wird oder nicht. Sicherlich, aber soweit es angeht, müssen diese Hilfsmittel herangezogen werden; sie ermöglichen erst im Verein mit der psychologischen Durchdringung ein Arbeiten auf sicherem Boden und fixieren das einzelne Kunstwerk in seiner Einzigartigkeit. Ja dieser Schatz an erworbenen Kenntnissen und Erfahrungen schmilzt ein in unser »Sehen« und hält unsere Sinne auch Kunstrichtungen offen, die an sich unserem natürlichen Gesichtskreis fern-

liegen. So darf demnach nicht einseitig die Frage gestellt werden, ob meine Anschauung auch in allen ihren Teilen im Kunstwerk ihre berechtigten Grundlagen gewinnt, sondern ebenso, ob auch alle gegebenen, im Kunstwerk vorfindlichen Daten restlos in diese Anschauung eingehen. Zur Entscheidung dieser Frage bedarf es aber einer eingehenden Erforschung des Objekts. Und darum sollte man nicht, wie dies häufig leider geschieht, dieses eifrige und energische Suchen nach den objektiven Unterlagen mißachten und geringschätzen; natürlich darf man nicht blind auf ihnen bauen unter Ausschaltung aller Psychologie, sondern sie zur ständigen Kontrolle und Sicherung eigenen Erlebens verwerten. Nur so schützen wir uns vor der »persönlichen Kunstgeschichte«, die einen blendenden und überwältigenden Typus der Geistigkeit offenbaren mag, die aber nicht die Kunstwerke aufdeckt: als in sich ruhende Gestaltungsobjekte, zwischen denen ganz bestimmte Zusammenhänge obwalten. Ich würde z. B. hinsichtlich Botticellis mich nicht damit begnügen, daß mir formale und gehaltliche Momente seiner Werke eine wüste Sinnlichkeit offenbaren; sondern es müßte — einmal darauf aufmerksam gemacht — weiter geforscht werden, ob etwa dieser Zug im Zeitwollen liegt, und wenn nicht, ob etwa Botticelli diesem Zeitwollen sich entgegenstemmt usw.[1]) Das bedeutet keinen Rückfall in jene philologische Interpretation, als deren Muster Wilhelm Wundt[2]) einmal ein Beispiel aus dem »Grundriß der germanischen Philologie« von Hermann Paul erbringt, dem zufolge wir dann einen Text verstehen, »wenn in unserer Seele eben die Vorstellungsassoziationen erzeugt werden, welche der Urheber desselben,

---

[1]) Um ein anderes Beispiel heranzuziehen, so geht es doch nicht an, irgendein primitives Kunstgebilde als sexuell reizend zu betrachten, weil es etwa derartig auf uns wirkt und diese Anschauung ihre Bestätigung findet in der übertriebenen Darstellung der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale. Ein näheres Studium kann uns vielleicht davon überzeugen, daß die betreffende Gestaltung durch Fruchtbarkeitszauber oder andere kultische Symbolik bedingt ist.

[2]) W. Wundt, Probleme der Völkerpsychologie; Leipzig 1911.

in der Seele derjenigen hat hervorrufen wollen, für die er bestimmt ist«. Wir haben schon einmal all den Bedenken Ausdruck verliehen, die sich gegen dieses »Verstehen« »vom Künstler aus« erheben lassen, aber nicht darauf kommt es uns an, ob etwa Botticelli wüste Sinnlichkeit darstellen wollte. Vielleicht lag es in seiner Absicht, träumerische Sanftheit zu gestalten, aber weil er eben so ein Mensch war, floß ohne seinen Willen oder sogar gegen ihn Sinnlichkeit in das Werk; oder geht vielleicht das — was uns »Sinnlichkeit« dünkt — auf ein gewisses technisches Unvermögen zurück? War er nun damit ein Typ seiner Zeit? einer von vielen, aber einer, der deutlich ausprägt, was viele empfinden? oder erscheint er als Ausnahme? und erst wenn diese und noch andere Fragen beantwortet sind, ersteht das Kunstwerk in angemessener Anschauung vor uns; nicht der ästhetische Gegenstand, sondern das Kunstwerk in seiner ganzen Fülle und in seinem Beziehungsreichtum.

§ 7.

Und noch eine Möglichkeit sei besprochen, der schon manchmal gedacht wurde: wenn alle Werke Botticellis bis auf eines verloren wären, und ebenso die seiner Vorgänger und Nachtreter — wie ganz anders wirkte das Werk! Entweder fänden wir gar keinen Zugang zu ihm, oder es erschiene uns gleich einem märchenhaften Wunder; und doch hätte sich natürlich an dem Werke selbst nichts geändert. Man verwechsle nur nicht diesen Fall mit der bekannten Erscheinung, daß durch Seltenheit der Objekte der Kaufpreis steigt; bei uns handelt es sich nicht um Seltenheitswert und nicht um Geldwert, sondern darum, daß das Werk dann gänzlich anders wirken würde. Wie unglaublich packt ein einzelnes großes Bild von Franz von Stuck, und wie unendlich banal, langweilig und aufdringlich — ganz à la Sudermann — wirkt eine umfassende Kollektivausstellung seiner Arbeiten, wie sie etwa 1913 zu Berlin auf der Jubiläumsausstellung zu sehen war! Wir bemerken dann eben eine ganze Reihe von

Zügen, die man vor den besten der einzelnen Bilder leicht hätte übersehen können, die jedoch trotzdem irgendwie in ihnen stecken: z. B. eine gewisse mangelnde Tiefe, ein forciertes Draufgängertum, das mit dem feierlichen Rahmen der Antike äußerlich drapiert wird, ein Temperament, das alle seine Ausstrahlungen doppelt und dreifach unterstreicht, besorgt, sie könnten sonst übersehen werden. Und so verändert eben ein Bild das andere, und es kann dies natürlich auch in einem sehr günstigen Sinne erfolgen. Keiner vermag Hans von Marées irgendwie gerecht zu werden, der nur ein einzelnes Werk seiner Hand kennt: vielleicht weckt es Staunen oder sogar scheue Bewunderung, aber es bleibt fremd, spröde verschlossen. Der Künstler war in ihm — wenn man das so ausdrücken darf — stärker als die Kunst. Das spürte schon sein bester Freund Konrad Fiedler[1]): »Zwar hielt er (nämlich Marées) lange Jahre sein Atelier verschlossen und gestattete selbst seinen nächsten Freunden keinen Einblick in seine Tätigkeit. Aber es kamen doch Zeiten, wo er sein Atelier selbst Fremden öffnete. Da war es denn unvergleichlich, wie sich aus dem, was sich dem Auge darbot, und aus dem, was man aus Marées Munde hörte, allmählich ein wunderbarer Eindruck entwickelte. Das eine war nicht von dem anderen zu trennen. Hatten die Bilder etwas Unfertiges, Übertriebenes, gewaltsam Willkürliches, so verschwand dies alles und man glaubte, nur Vollendetes zu sehen. Marées versuchte mit einer seltenen Beredsamkeit das, was man sah, als dasjenige darzustellen, was er erstrebt hatte. Nicht nur wurde man durch ihn belehrt, aus der oft seltsamen und befremdlichen Erscheinung das wunderbare Gebilde seiner Phantasie herauszuerkennen; man wurde auch durch seine Worte hinausgeführt über die Unvollkommenheiten, die dem Auge doch nicht verborgen bleiben konnten. Indem der Eindruck der Rede es über den Augenschein davontrug, unterlag man der merkwürdigsten Täuschung und man glaubte,

---

[1]) Konrad Fiedler, a. a. O. S. 417.

in dem sichtbar Vorhandenen das Geschilderte nun auch wirklich sichtbar zu besitzen.« Aber dabei könnte man noch etwa an den Fall denken, daß der Künstler etwas will, was ihm darzustellen nicht gelingt, daß er aber dank seiner Persönlichkeit doch diesen Eindruck erweckt. Nun liegen jedoch sowohl Ringen als leuchtende Ziele in der Abfolge der Werke; es bedarf der Worte nur zur Unterstützung, die Werke selbst künden von jenem herrlichen und furchtbaren Kampf, von Siegen und Niederlagen, die besser sind als die meisten Siege der anderen. Das fühlte auch Julius Meier-Graefe[1]), als er, gerade in die Betrachtung der Arbeiten von Hans von Marées versenkt, dem schönen Gedanken Ausdruck lieh, daß das beste Werk eines großen Malers »jenes ungemalte« sei, »das erst aus allen seinen Bildern in uns entsteht«. »Was wäre uns Michelangelo, wenn wir nur die Grablegung im Dom von Florenz, diese herrlichste seiner Gruppen, besäßen! Was wäre uns Rembrandt, hätten wir nur das Harfenspiel Davids vor Saul oder den Daniel oder den verlorenen Sohn! Wir ständen vor Rätseln und niemand vermöchte sie zu lösen, selbst wenn es jemand einfallen sollte, es zu versuchen. Die Werke großer Geister sind Worte eines Satzes. Erst wenn dir die Verbindung zwischen ihnen vertraut wird, gelangst du zu dem Sinn des Ganzen.« So lästig — und vielleicht auch kleinlich — es erscheinen mag, wir müssen auch hier auf die Dringlichkeit notwendiger Unterscheidungen hinweisen: denn daß das Bild des Künstlers aus der Summe seiner Arbeiten erwächst, ist etwas ganz anderes, als daß das einzelne Bild seine Klärung von den anderen Arbeiten her empfängt. Jenes Gesamtbild kann erfüllt sein von dem reinsten Schöpferwollen, ungetrübt von den Zufälligkeiten und Schlacken der einzelnen Erzeugnisse, sich erweiternd und erhöhend aus der Summe der Gestaltungen, ein von allen Seiten gespeister Strom. Uns bekümmert aber hier das einzelne Erzeugnis und die angemessene Stellung zu ihm; nicht etwa

[1]) Julius Meier-Graefe, Hans von Marées; München 1912, S. 5 f.

also »Goethe«, um dessen Existenz ihrem tiefsten Sinne nach Simmel sich mühte, sondern eines seiner Gedichte, sein Werther oder sein Egmont. Und wird nicht gerade die Gerechtigkeit der Auffassungsform dem Einzelnen gegenüber bedroht durch das »Gesamtbild«; ungünstig verschoben bei einem Stuck, allzu gesteigert bei einem Hans von Marées, sowie bei allen, wo die Ehrfurcht vor dem Großen des Gesamtwerks auch das Kleine umfaßt. Sicherlich enthüllen Kollektivausstellungen und vollständige Ausgaben erst ganz die Tiefe und Weite einer Künstlerschaft, sowie ihre begrenzte Enge. Aber wird das einzelne Bild denn weniger »lieblich«, wenn alle nur »lieblich« sind, und der Künstler keine andere Farbe auf seiner Palette hat? Sicherlich nicht; aber wir stumpfen für diese »Lieblichkeit« ab, wir halten es auf die Dauer in dieser lauwarmen Atmosphäre nicht aus und sehnen uns nach einem Blitz, der ihre Schwüle zerreißt. Die Schranken der betreffenden künstlerischen Persönlichkeit werden hemmend empfunden; damit tun wir aber den einzelnen Bildern unrecht, die vielleicht in ihrer Art ganz vollendet sind; unrecht insoweit, als wir in eine ihnen feindliche Erlebensstimmung hineingeraten, die keinen Genuß aufkeimen läßt[1]). Und bei Hans von Marées machen wir uns einer Überschätzung schuldig, weil wir gleichsam nicht nur die einzelnen Bilder betrachten, sondern in ihnen das ganze Programm: das titanische Wollen. Aber dies erhöht den Künstler, nicht an sich das Werk; dieses nur soweit, als es in ihm in die Erscheinung umgesetzt ist. So treten hier wieder in sonderbarer und bezeichnender Weise Künstler und Kunstwerk auseinander. Der Künstler kann geringer und seine Arbeit vollendet sein, und er kann viel größer sein, und doch sein Werk brüchig und angreifbar. Dabei verstehen wir hier unter Vollendung nicht etwa glatte Routine, die schon in der An-

[1]) Es ist das Problem aller Ausstellungen, Museen und Programmvereinbarungen, diese Feindseligkeit nicht aufkommen zu lassen, sondern die Stimmung geschickt zu leiten, bald anzuspannen, bald ihr Ruhe zu gönnen, sie zu steigern und zu besänftigen usw.

schauung langweilt, oder gar seelenlose Mache, die kalt und teilnahmslos läßt, sondern wahrhafte Angemessenheit von Kunstwollen und Kunsttat. Und da ist sicherlich Renoir vollendeter als Manet, und Sisley vollendeter als Cézanne. Und doch erscheinen uns die an zweiter Stelle Genannten größer, gewaltiger, gleichsam um ein Stockwerk höher stehend. Und sicherlich offenbart sich dies auch schon im Kunstgenuß und nicht etwa nur durch kritische Besinnung auf das, was jene Künstler planten oder anstrebten; wir fassen eben stärkere und mächtigere Werte. Ein bedeutsameres Leben ist in die Erscheinung gebannt, und wenn es auch vielleicht auf sie drückt und lastet, strotzend dünkt es uns im Reichtum seiner inneren Fülle, und in der leidenschaftlichen Intensität seiner schicksalsmäßigen Notwendigkeit. So führt der Weg vom einzelnen Kunstwerk weiter zu seinen Brüdern, und weiter zu seinen Gefährten, und noch weiter zu seinen Ahnen und Kindern und Kindeskindern. Immer weiter dehnt sich der Kreis, und immer wieder führt er zurück zu dem einzelnen Kunstwerk. Wir gehen von ihm und wir landen bei ihm. Die ästhetische Betrachtung kann es isolieren, als Kunstwerk steht es in jenen Zusammenhängen; nicht etwa nur äußerlich, sondern so innerlich, daß sein Wert abhängt von der Art der Beziehung zu den anderen, und dieser Wert auch im Genießen fühlbar wird. Davon werden wir noch zu sprechen haben.

§ 8.

Aber ein anderer Gedanke — der uns noch oft und ausführlich in anderer Gestalt beschäftigen wird — drängt sich auf, nämlich die Einsicht, daß bereits die hier vorgetragene Auffassung verbietet, die Kunst gleichsam in eine einzige Linie einzustellen, an deren Ende etwa die höchste Vollkommenheit steht. Vollkommenheit bedeutet eben für ein anmutiges Stillleben etwas ganz anderes als für das weltbedeutende Geschehnis der Kreuzigung; und man darf dem Stilleben nicht vorwerfen, daß es keine Kreuzigung ist. In seiner Art kann

es den höchsten Gipfel der Meisterschaft erreicht haben. Nur daß eben gewisse Arten an sich unter sonst gleichen Bedingungen wertvoller sind, scheint mir ebenso sicher, wie das Gegenteil irrig, das nur die vorzüglichste Art heischt. Um auf einen bis zum Überdruß zitierten Satz zurückzukommen, nämlich auf den Satz, daß ein gut gemalter Krautkopf[1]) um nichts hinter einer gut gemalten Madonna zurückstehe, so scheint er — genauer besehen — in mancher Hinsicht richtig, in anderer jedoch wieder falsch. Selbstverständlich hat der gut gemalte Krautkopf ebenso seine volle Berechtigung wie die gut gemalte Madonna; und von ihm verlangen zu wollen, er solle eine Madonna sein, hieße ja ihn mit einem denkbar falschen Maße messen. Man stellt sich meist die Sache zu photographisch vor: hier das Abbild eines Krautkopfes, und dort das einer Madonna, also einer Frau, in deren Zügen sich hingebendste, keuscheste Mutterliebe ausdrückt. Und da fällt die Wahl natürlich nicht schwer; selbstverständlich steht die Madonna uns menschlich näher, während der Krautkopf unserem Gefühl gleichgültig scheint. Aber man darf doch nicht vergessen, daß es sich in der Kunst um wertvolle Gestaltungsprobleme handelt und keineswegs um nackte Stoffe, deren außerkünstlerische Bedeutung irgendwie verglichen werden soll. Nur das Kunstsein kommt in Frage. Aber gerade deswegen wenden manche ein, wirke die Madonna immer stofflich, als ein vom Gefühlston des Religiösen umsponnenes Motiv; der Krautkopf nur durch die Intensität der Darstellung, weil eben kein interessanter Stoff und kein hold anmutendes Motiv in Abzug zu bringen sind. Nur soweit er als Träger wohl abgewogener, harmonisch verschmelzender Farbenakkorde erscheint im gleißenden Spiel des Lichtes auf dem Stofflichen seiner Blätter, übt er Wirkung; und zwar eine um so reinere Wirkung, weil jede Trü-

[1]) Dabei spreche ich immer nur von dem stillebenartigen Krautkopf, der durch Schönheit der Farbe, Gliederung usw. wirkt, nicht aber von der vielleicht fanatischen Naturliebe des Künstlers, die gerade in dieser Darstellung ihren Ausdruck gefunden hat und nun wertsteigernd in ihr ruht.

bung durch außerkünstlerische Interessen entfällt. Wer sich von diesen Tendenzen leiten läßt, der sieht nur einen langweiligen Krautkopf; wer jedoch den goldenen Schlüssel der Kunst in sicheren Händen hält, den ergreifen Wunder der Farben, Ekstasen des Lichts, schlagende Wahrheiten alles Stofflichen voll andrängender Kraft. Kein Einsichtiger wird die Berechtigung einer derartigen Kunstrichtung und eines derartigen Verhaltens auch nur mit einem Wort in Zweifel ziehen wollen; aber es ist doch völlig unerfindlich, wie daraus folgen soll, daß jedes Madonnenbild an sich minderwertig sein müsse. Auch bei einem Madonnenbild — soweit es wahrhaft Kunst ist — entquillt die ganze Wirkung der Gestaltung: die rührende Holdseligkeit und verschämte Anmut sind unmittelbar gebunden an den gleitenden Fluß der Linien, an den Klang der Farben, an die Gliederung der Flächen und des Raumes. Ich verweise etwa — um nur ein einziges Beispiel zu nennen — auf die Verkündigung von Fra Filippo Lippi in der alten Pinakothek zu München. Diese Verkündigung ist nicht irgendwie schon vor dem Bilde da, und der Maler fängt sie nur gleichsam ein, sondern er schafft sie neu, ebenso wie der andere seinen Krautkopf. Das Kunstwollen ist allerdings ein verschiedenes: andere Ziele winken in den beiden Fällen; und darum begibt man sich in einen höchst unerquicklichen Kampf, der auf diesem Wege unlösbar ist, wenn man Madonna gegen Krautkopf ausspielt und umgekehrt. Ein despotischer Dogmatismus nährt diesen Streit, während doch das »Wollen« in beiden seine ideale Lösung zu finden vermag, und bei beiden berechtigte Gestaltungsprobleme vorliegen. Welches nun aber an sich höher steht in der ewigen Hierarchie der Werte, diese letzten und tiefsten Fragen können unmöglich so entschieden werden, daß man zugunsten der einen Wertreihe die andere leugnet. Es gehört zum Wesen der Kunst, alle diese Werte zu offenbaren; und sie würde erschrecklich verarmen, wollte man sie auf eine bestimmte Wertgestaltung einzwängen. Ebenso wie das Leben furchtbar und erschrecklich verkümmern würde,

wenn es nur Dichter und Maler gäbe und keine frischen, freien Männer der Tat.

§ 9.

Unsere gesamte Kunstbestimmung sowie alle aus ihr sich ergebenden Folgerungen waren von dem Gedanken von der Berechtigung eines verschiedenen »Kunstwollens« getragen. Wir werden uns bei der Analyse des Kunstgenusses und bei der Tatsache des Stilwandels noch eingehend mit dieser Frage zu beschäftigen haben; aber bis zu gewissen Grenzen hin müssen wir jetzt schon eine Auseinandersetzung versuchen, einerseits weil von manchen Kunstwissenschaftlern gerade hier das Grundproblem verankert wird, und anderseits weil der Weg zum Kunstwerk — und den zu ebnen ist ja hier unsere Hauptabsicht — ganz anders verläuft, je nachdem wir alle Kunstwerke in eine einzige Reihe stellen, deren Glieder in verschiedener Entfernung zu dem einen sich gleichbleibenden Ziele stehen, oder einsehen, daß sie nach verschiedenen Dimensionen hin variieren: daß Ziele veralten und neue sich erheben, die von der Wurzel aus den Kunstbetrieb umändern und ihren Aufgaben angleichen. Diese Auffassung wurde insbesonders durch die sog. Wiener Schule begründet; ihr energischester Vertreter in unseren Tagen ist Wilhelm Worringer[1]). Ihm zufolge handelt es sich um einen durch die Anerkennung vieler Jahrhunderte eingerosteten Irrtum bei der Lehre, daß die Geschichte der Kunst eine Geschichte des künstlerischen Könnens darstelle, und daß das selbstverständliche, gleichbleibende Ziel dieses Könnens die künstlerische Reproduktion und Wiedergabe der natürlichen Vorbilder sei. Die wachsende Lebenswahrheit und Natürlichkeit des Dargestellten wurde auf diese Weise ohne weiteres als künstlerischer Fortschritt gewertet. Die Frage nach dem künstlerischen Wollen wurde nie aufgeworfen, da dieses Wollen

[1]) Vgl. S. 35 ff.; die folgenden Zitate aus »Formprobleme der Gotik«; München 1911, S. 5 ff.



ja festgelegt und undiskutierbar erschien. Nur das Können wurde zum Problem der Wertung, nie das Wollen. Man glaubte wirklich, die Menschheit habe Jahrtausende nötig gehabt, um richtig, d. h. naturwahr zeichnen zu können, glaubte wirklich, daß die künstlerische Produktion ihre jeweilige Gestaltung nur durch ein Plus oder Minus von Können erhalte. An der so naheliegenden und durch zahlreiche kunsthistorische Situationen dem Forscher geradezu aufgezwungenen Erkenntnis ging man vorüber, daß dieses Können nur ein sekundäres Moment sei, das seine eigentliche Bestimmung und Regulierung durch den höheren und allein maßgebenden Faktor des Wollens erhalte. »Die neuere Kunstforschung aber kann sich dieser Erkenntnis nicht mehr entziehen. Ihr muß als Axiom gelten, daß man alles konnte, was man wollte, und daß man nur das nicht konnte, was nicht in der Richtung des Wollens lag. Das Wollen, das vorher undiskutierbar war, wird ihr also zum eigentlichen Forschungsproblem, und das Können scheidet als Wertkriterium gänzlich aus. Denn die feinen Unterschiede zwischen Wollen und Können, die in der Kunstproduktion vergangener Zeiten wirklich vorliegen, können wir als verschwindend kleine Werte nicht in Betracht ziehen, zumal sie von der großen Distanz unseres Standpunktes aus in ihrer Kleinheit nicht mehr zu erkennen und zu kontrollieren sind. Was wir aber bei zurückblickender Kunstbetrachtung immer als Unterschied von Wollen und Können auffassen, das ist in Wirklichkeit nur der Unterschied, der zwischen unserem Wollen und dem Wollen der vergangenen Epoche besteht, ein Unterschied, den wir durch die Annahme der Unveränderlichkeit des Wollens übersehen mußten, dessen Abschätzung und Fixierung nun aber zum eigentlichen Forschungsgegenstand der stilanalytischen Kunstgeschichte wird.« Mit dieser Anschauung wird — nach Worringers Ansicht — natürlich eine Umwertung aller Werte auf kunstwissenschaftlichem Gebiete inauguriert, der sich unabsehbare Möglichkeiten öffnen. Der naiven Kunstbetrachtung soll und darf man selbstverständlich nicht zumuten, auf solchen Um-

wegen gewaltsamer Reflexion ihr impulsives und unverantwortliches Gefühl für künstlerische Dinge aufs Spiel zu setzen. Die Kunstwissenschaft aber wird durch diese Emanzipation von der naiven Anschauung und durch diese veränderte Stellungnahme gegenüber den Kunsttatsachen geradezu erst möglich, insofern ihre bisher willkürliche und subjektiv beschränkte Wertung der kunstgeschichtlichen Tatsachen nun erst zu einer annähernd objektiven werden kann.

So schlimm — wie Worringer meint — stand es bisher um die Kunstgeschichte keineswegs; Forscher wie Wölfflin, Voll oder auch der leider sehr verkannte Muther sahen durchaus nicht die gesamte Kunstentwicklung als eine zielstrebige Gerade, die trotz aller Knickungen und Krümmungen stets doch endlich in einer Richtung läuft. Und anderseits ist das Heilmittel — das Worringer empfiehlt — auch keineswegs so bedenkenfrei: denn unmittelbar wird von der Vergangenheit nur lebendig, was irgendwie unser eigenes Erleben anspricht, mit uns verwandt ist. Nicht zufällig schlägt gerade die Begeisterung der jüngsten Künstlergruppen Worringer entgegen; in ihm fühlen sie das gleiche »Wollen«, das seine Ahnen sucht in der Monumentalität des alten Ägypten und in der Ausdrucksgewalt der Gotik. Er fand diesen Weg des eindringenden und aufhellenden Verständnisses, wie andere vor ihm den Weg vom Impressionismus zu Goya, Velasquez, Hals u. a. gefunden hatten. Und dieses starke Gefühl für die Kunst der Gegenwart, das sein Licht auch auf ferne, blutsverwandte Zeiten wirft, ist sicher ein Verdienst Worringers, und nicht minder die scharfe Präzisierung seines Standpunktes. Gewiß hat er recht[1]), wenn er die Notwendigkeit eines Stils dadurch begreiflich zu machen sucht, daß er auf die gesamte geistige Lage einer Zeit zurückgeht, von ihrer Kulturhaltung und Lebensstimmung spricht und mit mehr oder weniger Glück — für mein Gefühl zu stark spekulativ

[1]) Und ich habe dies in meinen Schriften »Was ist Stil?« (Stuttgart 1911) und »Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung (Stuttgart 1913) auch nicht anders getan.

konstruierend — zu zeigen versucht, wie aus all diesen und noch manchen anderen Faktoren heraus gerade dieses Kunstwollen hervorwachsen muß. Und ungemein wichtig erscheint mir der Nachweis, wie die Kunst sich mit allen Wurzeln einer Zeit verflicht[1]), wie aus der Einheit ihres tiefsten Gehaltes Kunst, Religion, Wissenschaft, Lebensführung sich erheben, verschieden voneinander und in verschiedene Richtungen weisend und doch innerlich verbunden durch das gemeinsame Lebensgefühl, durch den Zusammenklang der Lebensstimmung. Und so wie der Wandel der Zeiten wirklicher Wandel ist und nicht ein Gang in ewig gleicher Richtung, so ergeht es auch allen ihren Ausstrahlungen, die wieder einander erhellen und verdunkeln, von denen bald die eine, bald die andere am leuchtendsten glänzt, und zu denen auch die Kunst gehört. Und schon da wird man wohl erkennen, wie sehr eine einseitig ästhetisch orientierte Kunstbestimmung im Nachteil ist gegenüber unserer Lehre, welche die Kunst völlig in die allgemeinen Zusammenhänge einordnet, ihr jedoch die Eigenart nicht raubt: eben die Gestaltung auf das Gefühlserleben, den Sinn der Darstellung als Fühlbarmachen all ihrer Gegebenheiten. Darum können wir uns auch nicht mit Worringer entschließen — vgl. dazu das auf S. 36 f. Gesagte — die Klassik einfach der Ästhetik auszuliefern und andere Kunstströmungen, wie die Gotik, völlig von ihr abzutrennen. Den notwendigen Wesenszusammenhang aller Kunst mit dem Ästhetischen haben wir deutlich genug erkannt; eine Kunst ist unmöglich, die nicht den Weg durch die ästhetische Betrachtung nimmt, wenn sie sich auch keineswegs in ihr erschöpfen mag, oder auch das Ästhetische nicht ihr letztes Ziel bildet. Anderseits kann aber auch keine Kunst vom Ästhetischen aus restlos erschöpft werden. Wenn — fiktiv zugegeben — die Klassik nur Schönes zeigt, warum tut sie das? Warum flammt hier diese Sehnsucht auf und weicht dann

[1]) Worringer zieht ziemlich einseitig das Religiös-Metaphysisch-Kultische heran.

einer anderen, warum entzündet sich hier dieses Wollen und macht dann einem anderen Platz? Auch da muß auf Kultur, Rasse usw. zurückgegriffen werden, und — wo es sich um Meisterwerke handelt — sicherlich auch auf die Persönlichkeit des Künstlers. Der Strukturaufbau eines klassischen Wertgebildes ist kein reiner Niederschlag ästhetischer Gesetzlichkeit, wohl aber kann er auf das Ästhetische als Endzweck ganz eingestellt sein. Und im ästhetischen Verhalten angesichts dieser Werke münden letzthin alle Ströme in das ästhetische Genießen ein; aber diese Zuflüsse sind da und dürfen nicht übersehen werden. Auch Goethes Iphigenie oder Tasso, auch Fresken Raffaels oder Venusbilder von Giorgione oder Tizian gehen nicht im Ästhetischen auf. Die tiefe Lebensweisheit in den Goetheschen Dramen ist ein positiver Wert, die Lebenshaltung, die aus Raffaels Werken glänzt, die festliche, freie Sinnlichkeit, welche jene Akte adelt. Man raube dem ästhetischen Genuß jene Tönungen und Färbungen, welche die außerästhetischen Faktoren bedingen, und man entblättert ihn; sein zartester Duft verschwindet. Und die Werke verlieren irgendwie ihre Sonderart. Die Fragen der allgemeinen Kunstwissenschaft scheiden also hier keineswegs aus, und die Ästhetik allein genügt auch da nicht, außer man will sie mit fremden Momenten durchsetzen. Das Wesen der Kunst fällt eben nicht mit dem Wesen des Ästhetischen zusammen, und die Gesetzlichkeit der Kunst nicht mit der Gesetzlichkeit des Ästhetischen. Und wenn wir dagegen protestieren mußten, die klassische Kunst einfach ganz und gar der Ästhetik zu überlassen und sie so der allgemeinen Kunstwissenschaft zu entziehen, die doch auf die gesamte Kunst Bezug hat, so scheint es uns gleich irrig, die nichtklassischen Kunstströmungen völlig vom Ästhetischen loszureißen. Mag auch dem Gotischen z. B. das »Schöne« noch so fernliegen, mag es auch letzthin auf etwas ganz anderes als auf das Ästhetische hinzielen — ob dies wirklich der Fall ist, kommt da nicht in Frage —, deswegen erschließt es sich doch der anschauenden Betrachtung, wenn es auch über diese

hinausdrängt und vielleicht nicht bei ihr stehen bleibt; es nimmt also jedenfalls auch den Weg durch das Ästhetische. Und wenn es kindlich wäre, das Gotische im Ästhetischen oder durch das Ästhetische erschöpfen zu wollen, erscheint es mir geradezu unbegreiflich, wie man ästhetische Qualitäten etwa bei einem gotischen Dom verkennen kann. Die liegen ebenso in der Richtung seines Wollens wie alles andere, nur nicht rein vielleicht, sondern eingebettet in größere, umfassendere Zusammenhänge. Worringer war sicherlich von dem richtigen Gefühl für die Notwendigkeit einer Scheidung von Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft durchdrungen, aber er vollführte einerseits den Schnitt an einer unrichtigen Stelle und anderseits übersah er, daß zwischen Identifikation und vollständiger Trennung noch andere Möglichkeiten liegen. Die Freude an scharfen Antithesen — die immer etwas Verführerisches haben und auf weite Durchschlagskraft zählen dürfen — durchschneidet häufig die wahre Fülle eines Problems, statt sie vorsichtig bloßzulegen. Weder geht das Klassische einfach und restlos im Ästhetischen auf, noch spaltet sich das andere Kunstwollen völlig von ihm. Und diesen Tatsachen — die sich nicht glatten Ja- und Nein-Formeln beugen — kann nur eine allgemeine Kunstwissenschaft gerecht werden, der die Gesetzlichkeit der Kunst, ihr Wesen, zum Grundproblem wird, die nicht bestimmte Kunstrichtungen a priori aus ihrem Geltungsbereich verdammt, und die auch nicht jede Beziehung zum Ästhetischen abbricht. Sie kann dies ebensowenig, wie sie die Beziehungen zum Ethischen oder Religiösen durchzureißen vermag. Die Ästhetik verbleibt dann als Wissenschaft vom Wesen und Wert des Ästhetischen, und keineswegs als klassische Stilpsychologie. Wir dürfen sogar — auf Grund unserer bisherigen Feststellungen — sagen, die Ästhetik ist nicht Psychologie; sie kennt an sich weder den Stilbegriff noch eine bestimmte Kunstrichtung.

Alle Verwirrung glaubt nun Worringer darauf zurückführen zu müssen, daß man immer die Geschichte der Kunst

als eine Geschichte des Könnens darstellte, und nicht als eine solche des Wollens. Das ist fraglos falsch, und die Unhaltbarkeit dieser Anschauung erkennen heute alle ernst zu nehmenden Forscher. So hat — um nur ein sehr drastisches Beispiel anzuführen — Schäfer[1]) an der Hand der Funde aus der Bildhauerwerkstatt des Thutmes in Tell-El-Amarna (um 1375 v. Chr.) gezeigt, daß hier Naturabgüsse als absolut naturalistische, stillhaltende Modelle verwendet wurden, daß also technisch die vollkommene Möglichkeit bestand, genaue Kopien herzustellen. Wenn dies nun aber nicht geschah, so scheint bewiesen, daß wir ein bewußtes Stilisieren annehmen müssen. Sollte sich jedoch herausstellen, daß es sich hierbei nicht um Gipse nach der Natur handelt, sondern um Studienköpfe, so würde die Beweiskraft sich noch erhöhen. Also bei aller Anerkennung dieser Tatsachen — die durch Denkmale belegt und theoretisch einwandfrei sind — scheint es doch weit über das Ziel geschossen, wenn Worringer es als Grundsatz ausspricht, daß man alles konnte, was man wollte, und daß darum das Kriterium des Könnens ganz auszuschalten ist. Tietze[2]) hat recht, wenn er gegen Worringer einwendet, durch eine Isolierung des Wollens geschehe dem tatsächlichen Verlauf ebenso unrecht, wie durch eine Beschränkung auf bloß technische Vervollkommnungen. Allerdings hat Tietze selbst eine Bestimmung des Kunstwollens vorgeschlagen, die mir auch nicht allen Zweifeln und Mißdeutungen entrückt scheint. Er versteht — in Erweiterung des von Riegl geschaffenen Ausdrucks — unter »Kunstwollen« »die Synthesis aus den künstlerischen Äußerungen einer Zeit«. »Dabei handelt es sich aber nicht um eine besondere mystische Kraft, um einen Trieb eines Volkes, der im Können seine unzulängliche oder widersprechende Verkörperung finden könnte, sondern um einen lediglich aus den Werken und sonstigen Äußerungen gewonnenen Begriff, der zur Orientierung aller

[1]) In den amtlichen Berichten aus den Kgl. Kunstsammlungen XXXV, 4, 1914.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 13 f.

neu hinzukommenden Einzelobjekte dient, aber aus ihnen auch wieder Erweiterung und Modifizierung erfahren kann. Daher ist ein Widerspruch zwischen Wollen und Können unmöglich; der einzelne Künstler kann anstreben, was über seine Kraft ist und den überragenden Ehrgeiz mit der Unzulänglichkeit seines Werkes büßen; für das, was wir das Kunstwollen nennen, gibt es nicht einmal die Schranken der Technik, da die vorhandenen Ausdrucksmittel wie die Einzelformen bei der Synthese, die wir vornehmen, das schlechthin Gegebene sind. Der Künstler kann versagen, dem Kunstwollen einer Zeit muß immer Genüge geschehen.« Danach wäre aber »Kunstwollen« nur die allgemeine Formel für das in einer Zeit Erreichte; wir fassen gleichsam alle Tendenzen einer Epoche zusammen, soweit sie ihren Ausdruck gefunden haben, und nennen diese Synthese: das Wollen einer Zeit. Dann kann natürlich von einem Gegensatz zum Können nicht gesprochen werden; ebensowenig als wenn wir das Wesen der Gotik oder das des Rokoko erforschen. Jenes Wesen macht eben die Gotik zur Gotik, das Rokoko zum Rokoko. Und es hat nur einen Sinn zu fragen, ob wir dieses Wesen richtig geschaut haben, nicht aber ob dieses Wesen richtig ist. Hier fehlt der Frage nach meisterhaftem oder mangelndem Können jeder Raum. Aber wir meinen, daß Wesen der Gotik und gotisches Kunstwollen, Wesen des Rokoko und Rokoko-Kunstwollen verschiedene Dinge sind. Wesen der Gotik usw. sind ganz gewisse Merkmale, ein Strukturbau, eine Formbestimmtheit, ein Gestaltungsprinzip[1]); gotisches Kunstwollen ist die durch eine irgendwie beschaffene Lebenshaltung, Kultur, Rasseangehörigkeit usw. determinierte Gestaltungsabsicht, die bewußt oder unbewußt den Künstler leitet. Eine Zeit »will« sich in ganz bestimmter Weise ausdrücken, ringt mit ganz bestimmten Problemen. Und das, was so den innersten Kern einer Zeit beschäftigt, was sie in ihren Betätigungen von anderen trennt, das ist ihr »Wollen«.

---

[1]) Vgl. den Kongreßvortrag von Dessoir.



Und das muß keineswegs gleich seine restlose Erfüllung finden; es kann ein langer Weg sein bis zu dem Ziel, da das neue Wollen seinen zwingendsten Ausdruck gefunden hat. Das verkennt sicherlich auch Tietze nicht, und uns trennt mehr seine Definition, als die wirkliche Betrachtung der Kunstentwicklung. Aber Worringer steht anscheinend ferner; denn wenn man alle Folgerungen aus seinen Aufstellungen zieht, dann gäbe es nur eine Kunstentwicklung durch das Wollen, aber nicht eine durch den Kampf um Erreichung des Gewollten. Er hält das für unwesentlich, während wir meinen, daß die Untersuchung einen guten Sinn hat, ob einem klar erkannten Wollen auch das Können angemessen sei, ob sich hier völlige Übereinstimmung ergebe, oder irgendwelche Absichten unerfüllt bleiben. Wir glauben das feinere Gewebe der Kunstentwicklung und die Stellung des Einzelkunstwerkes ohne diese Mittel nicht nachzeichnen und fixieren zu können. Sicherlich geht es nicht an, einen gotischen Künstler mit Renaissancemaßstäben messen zu wollen, aber entnimmt man seinen eigenen Zielen die Maße, dann erhält die Frage nach dem Stande der Technik und des Könnens eine ganz andere Bedeutung. »Können« heißt so für verschiedene Kunstströmungen auch etwas verschiedenes, nicht aber folgt daraus die Berechtigung, das »Können« einfach als selbstverständlich in der Erforschung vernachlässigen zu dürfen. Wir geben Karl Voll durchaus recht, wenn er im ersten Band seiner vergleichenden Gemäldestudien sagt: »Sehr häufig kann man ja beobachten, daß ein Künstler unstreitig sehr fortschrittliche Prinzipien vertritt und daß er auch eine genügend leistungsfähige Technik besitzt, um seine fortschrittliche Gesinnung durch die Tat zu beweisen, und daß er trotzdem nicht die gleichen großen künstlerischen Werte schafft, wie vielleicht gerade jene seiner unmittelbaren Vorgänger, über deren Standpunkt er weit hinausgewachsen ist. So hat z. B. die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts in Italien eine große Anzahl von Malern hervorgebracht, die in technischen Beziehungen, in Kenntnis der Natur und vor allem in der

Behandlung des Raumproblems weit über Giotto hinausgewachsen waren, und doch ist nicht einer unter ihnen, der wert wäre, ihm die Riemen seiner Schuhe zu lösen.« Aber gerade solche Untersuchungen — in die gewiß auch Unterschiede des Wollens hereinspielen — können gar nicht ohne Hereinbeziehung des »Könnens« geführt werden und ohne den Persönlichkeitsertrag des Genies. Und die Wichtigkeit dieser Fragen scheint mir über allem Zweifel erhaben; ausführlich werden sie uns bei der Behandlung des Stilproblems beschäftigen. Gewisse Entwicklungszüge — man denke etwa an die Antike, die das architektonisch gebundene Standbild zur freien plastischen Figur weiterführt — stehen unter Herrschaft des gleichen Wollens; und der Kampf ist die reine Ausprägung des Wollens durch vollkommene Angemessenheit des Könnens; die Umsetzung des Wollens in reine Gestaltung durch Überwindung all der ihr entgegenstehenden Hindernisse. Auch gibt es Zeiten, in denen das Können das Wollen überwuchert, und die deshalb in virtuosistische Manier münden.

Weil man früher alle Betonungsakzente auf das Können verlegte, und erst in unseren Tagen die ganze grundlegende Bedeutung des Wollens sich erschloß, dürfen wir nicht in den umgekehrten Fehler uns hereinhetzen lassen und nur das Wollen anerkennen. Wir geben gern zu, daß neue Stile von einem neuen Wollen getragen sein müssen und nur aus ihm heraus zu erfassen sind, dann aber muß die Betrachtung des Könnens einsetzen in der Erforschung der ganzen Mannigfaltigkeit der Beziehungen, die zwischen Wollen und Können obwalten. So nur dringen wir zu dem Achthaben auf feinere Qualitätsunterschiede, während ohne diese Untersuchungen immer nur Zeit gegen Zeit steht, Kunstströmung gegen Kunstströmung, und nicht Kunstwerk gegen Kunstwerk, Künstler gegen Künstler. Wieso konnte man aber zu dem merkwürdigen und doch so weit verbreiteten und tief eingewurzelten Vorurteil kommen, alle Kunstentwicklung sei Geschichte des Könnens? Worringer gibt bereits die richtige Antwort,

nur scheint mir hier eine wesentliche Verschärfung noch am Platze. Mit der Annahme eines ständig gleichen Wollens, eines unveränderlich beharrenden Ideals, dem man zu verschiedenen Zeiten auf verschiedenen Wegen sich anzunähern versuchte, zu dem man zuweilen vordrang, aber von dem man auch zuweilen abirrte, war folgerichtig die ungeheuere Überschätzung des Könnens verbunden, denn das verblieb als einziger variabler Grundfaktor. Der Irrtum steckt natürlich bereits in der ersten Aufstellung, denn aus ihr fließen alle anderen Schwierigkeiten. Hätte man sich zur Einsicht in die Variabilität des Wollens durchgerungen, so hätte man auch das Können ganz anders bewerten müssen. Was verstellte nun diesen Weg? Sicherlich in erster Linie — wie Worringer meint — der Glaube an die allein seligmachende klassische Kunst. Sie ward zur Kunst überhaupt, zur wahren, vorbildlichen Kunst. Die von ihrem Geist erfüllten Zeiten stiegen zu Blütenperioden empor, die anderen sanken in die Nacht des Verfalls, in das Dunkel unklarer Versuche. Mir scheint nun unleugbar, daß gerade das »Schöne« — der zentrale Brennpunkt des Ästhetischen[1]) — in der klassischen Kunst zur höchsten und reinsten Entfaltung gelange; und darum ist es kein Zufall, daß unter der Vorherrschaft der Ästhetik diese Zeiten ins hellste Licht fielen. Sie gaben die Musterbeispiele ab: Polyklet und Praxiteles, Perugino und Raffael, Schiller und Goethe der reifen Jahre. Aber schon Michelangelo machte Schwierigkeiten, Shakespeare, oder Hebbel und Ibsen. Und so suchte man den Umkreis des Ästhetischen immer weiter zu ziehen, auf daß in seinem Haus alle Erscheinungen der Kunst Gastfreundschaft fänden. Schließlich ergab sich die Einsicht von der Berechtigung eines verschiedenen Kunstwollens. Aber von der Ästhetik aus ist sie nicht zu gewinnen: denn ihr ist selbstverständlich das auf das »Schöne« gerichtete Wollen das angemessenste. So treffen wir hier wieder auf das Problem

---

[1]) Vgl. S. 119 ff.

einer allgemeinen Kunstwissenschaft, wobei man nun hoffentlich uns nicht mehr den Glauben unterschieben wird: Ästhetik sei klassische Kunstlehre. Die allgemeine Kunstwissenschaft lichtet da alle Mißverständnisse: denn aus ihr folgt die Notwendigkeit einer Mehrdimensionalität der Kunst, ohne daß dabei doch das einheitliche Band zerrissen wird, daß es sich immer um Kunst handelt und um nichts anderes, also um Gestaltung auf unmittelbares Gefühlserleben, derart, daß dieses aus jener quillt und schöpft, daß jene um seinetwillen da ist. Und dazu bedarf es des Ästhetischen; nicht immer des Ästhetischen als letzter Zielsetzung, wohl aber stets des Ästhetischen als Weges, als Formmittels. Und das sind die beiden Aufgaben, welche die unersetzliche und unentbehrliche Bedeutung des Ästhetischen für die Kunst ausmachen. Und darin weichen wir nun allerdings von Worringer ab.

§ 10.

Findet vielleicht die Lehre von dem verschiedenen Kunstwollen ein Analogon in der Wissenschaftsgeschichte, und zwar besonders in der Entwicklung der Philosophie, in der ja auch Lebens- und Weltstellung ihren Ausdruck gewinnen? Auch hier taucht doch die Frage wieder und immer wieder auf, wie wir vergangene philosophische Systeme zu verstehen haben, welcher Weg denn zu ihnen leitet? Und auch da wurden die verschiedensten Versuche unternommen, eine Antwort auf diese Frage zu geben. Wir müssen uns allerdings hier mit wenigen Worten bescheiden: Die einen üben Kritik von ihrem eigenen Standpunkt aus und verteilen so Licht und Schatten. Die anderen streben Problemstränge aufzuweisen, wodurch dann die einzelnen philosophischen Systeme und Persönlichkeiten ausscheiden oder wenigstens stark in den Hintergrund treten, während die bunten Schicksale einer Fragestellung an uns vorüberrollen. Wieder andere trachten die einzelnen Denker aus dem geistigen Gehalt ihrer Zeit zu verstehen und zu würdigen, sowie aus dem Wesen ihrer Individualität. Und manche erblicken in ihnen Typen

der Geistigkeit, die einander ablösen in wohlgeordnetem Gange. Zu welch verschiedenen Ergebnissen diese abweichenden Forschungseinstellungen führen können, soll ein Beispiel zeigen: wer von der Kritik vom eigenen Standpunkt ausgeht, der wird entweder in Plotin tiefen Verfall, Verfälschung des Wahrheitsbegriffes, vorfinden oder auch einen bewundernswerten, kühnen Aufstieg des Geistes, je nach seiner eigenen Stellung zur Mystik. Wer Problemgeschichte treibt, wird manche Fragen von Plotin gefördert finden, andere wieder verwirrt: er zerreißt die Einheit des Systems und stellt seine Teile in andere Reihenzusammenhänge ein, die für die Einzelforschung von entscheidender Bedeutung sein können. Wer nun jedoch auf die ganze Geisteshaltung einer Zeit sich einläßt und sie seiner Betrachtung zugrunde legt, dem ersteht ein ganz anderer Plotin: ein Mann, der irgendwie in wunderbarer Weise das Wollen seiner Zeit erfüllt und krönt. Und von dieser Seite aus wird auch der ihm seine Bewunderung nicht versagen dürfen oder sollen, der selbst einen ganz anderen philosophischen Standpunkt verficht. Und hier springt die Analogie zur Kunstentwicklung in die Augen! Der, welcher nur mit den Maßen seiner eigenen Grundprinzipien mißt — wie dies etwa die Brentano- und Cohen-Schule üben — der erkennt letzthin nur ein einziges »Wollen« an; und alles ist gut, das diesem Wollen sich annähert, alles schlecht, das von diesem Wollen sich entfernt oder ihm widerspricht, denn eine doppelte Wahrheit kann es nicht geben. Darum sieht auch Brentano in Aristoteles den Gipfel der antiken Philosophie, Cohen in Platon. Hier scheint doch der gleiche Fall vorzuliegen wie in der Kunstforschung, welche die Klassik als Norm nimmt und nach ihr alles wertet. Und doch offenbart ein möglicher Einwand einen bedeutsamen Unterschied: es gibt wirklich nur eine Wahrheit, aber verschiedene an sich gleichberechtigte Kunstströmungen. Wenn zwei Urteile einander widersprechen, kann nur das eine wahr, muß das andere falsch sein; und das Ziel ist: ein Zusammenfallen der Gegnerschaft durch die Über-

zeugungskraft des Einsichtigen. Man muß demnach den Vergleich zur Kunst anders führen: man vermag vom Standpunkt des Ästhetischen das weite Reich der Kunst zu durchmustern, inwieweit sie sich ihm einfügt und inwieweit sie dessen Grenzen überschreitet. Wir wissen allerdings genau, daß dann Vieles und Wichtiges ausschaltet, und daß die Kunst keineswegs so erschöpft, vielfach in ihrer Wurzel gar nicht getroffen wird. Nur ihre ästhetische Wertigkeit erschließt sich dieser Betrachtung; ihr außerhalb bleiben aber all die Schätze, die außerdem noch die Kunst birgt. Aber gilt nun nicht genau das Gleiche von jener Art Philosophiegeschichte? Auch da wird nur ihr reiner und nackter Erkenntniswert festgestellt, aber nicht, ob ihr darüber hinaus noch eine andere Bedeutung zukommt, die vielleicht nicht weniger wesentlich ist, z. B. Lebenswerte zu schenken, höchster Typus und Vorbild der Denkweise einer Zeit zu sein, den ergreifendsten Ausdruck des leidenschaftlichsten und tiefsten Sehnens einer Zeit darzustellen. Allerdings kann da sofort entgegnet werden, das Reich der Philosophie ende mit der Wissenschaft; was darüber hinausliege, entziehe sich der Philosophie, gehöre gar nicht zu ihr. Ohne auf diese Streitfrage näher eingehen zu wollen, gilt doch jedenfalls, daß dann die Philosophie nur die philosophische Eignung absprechen dürfe, daß ihr aber die Anmaßung verwehrt sein müsse, hier von absoluter Minderwertigkeit zu handeln. Ähnlich wie die Ästhetik nicht einfach sagen kann, ein Kunstwerk sei schlecht, sondern nur: es befriedige nicht in ästhetischer Richtung. Das Gesamturteil spricht die allgemeine Kunstwissenschaft, und die stützt sich eben nicht nur auf ästhetische Daten. So erschöpft sich auch die Bedeutung Plotins nicht darin, was er an Ergebnissen geschaffen hat, die noch die Forschung der Gegenwart für wahr anerkennt. Aber auch da wird man ein verschiedenes Wollen annehmen müssen und aus ihm heraus das Können beurteilen. Ein Plotin will etwas anderes als Aristoteles. Und wenn man sagt: es gebe ja nur eine Wahrheit, und den Irrtum könne doch ein Denker nicht wollen, so vergißt man,

daß die Mystik gar nicht nach der Wahrheit der Wissenschaft ringt und von ihr auch keine Befriedigung empfängt, ebensowenig wie den gotischen Menschen die Kunst der Klassik erfüllen und begeistern könnte, und umgekehrt. Was für Folgen sich daraus für die Philosophie ergeben, geht uns hier weiter nichts an; wir wollten nur auf bedeutsame Zusammenhänge hinweisen, und zugleich erkennen wir wohl auch, daß gerade das Problem der allgemeinen Kunstwissenschaft eine sonst unüberwindliche Schwierigkeit löst: von der Ästhetik her stünden wir wichtigsten Entwicklungstatsachen der Kunst verständnislos gegenüber; und wir fänden nicht den Weg zum angemessenen Kunstgenuß, zum Kunstwerk. Alle Kunst läge unter dem Szepter eines ästhetischen Ideals; und ihre Geschichte wäre ein Schreiten zu ihm und ein Abirren von ihm. Aber gerade dieser Auffassung entwuchs die Unmöglichkeit, alle Kunst zu verstehen. Da kann uns sicher nur die Gesetzlichkeit der allgemeinen Kunstwissenschaft geleiten. Ihr erschließt sich methodisch nicht nur die historische Bedeutung eines einzelnen Kunstwerkes, sondern auch sein Wert als Kunstwerk.

§ 11.

Aber noch nicht alle diesem Abschnitt zugehörigen Fragen haben hiermit ihre Erledigung gefunden; ein sehr merkwürdiges Problem ist bisher[1]) gar nicht aufgeworfen worden: Gehört es allemal zum angemessenen Kunstgenuß, daß er »Kunstgenuß« in dem Sinne ist, daß der Betrachtende das Bewußtsein des Kunstcharakters hat? Wenn wir ein einfaches Landschaftsbild sehen, das eine fröhlich-blühende Frühlingswiese zeigt, genügt es da, daß wir uns genießend dieser Stimmung hingeben, oder müssen wir auch auf Farbe, Komposition, kurz auf die verschiedenen Momente des Bildmäßigen achthaben und das ausdrückliche Bewußtsein der Kunstgestaltung wachhalten? Wenn M. v. Schwind anspruchslos

---

[1]) In anderem Zusammenhange haben wir diese Frage bereits gestreift auf S. 52 ff.



seine »Hochzeitsreise« oder seine »Morgenstunde« zeigt, Spitzweg ein »Ständchen« oder den »Einsiedler«, reicht es hin, sich vom Zauber dieses Geschehens gefangen nehmen zu lassen und ganz in die Darstellung hineinzutauchen, oder muß auch die Darstellung als Dargestelltes vor Augen stehen? Zwei Mißverständnisse sollen von Anfang an ausscheiden, weil sie das ganze Problem verwirren. Selbstverständlich kann man jene Werke ästhetisch genießen ohne das ausdrückliche Bewußtsein von ihrem Kunstcharakter; aber darum handelt es sich hier nicht, sondern es wird ja lediglich nach dem angemessenen Kunstgenuß gefragt. Zweitens ist es zweifellos an sich berechtigt, jedes Kunstwerk als Kunstwerk aufzufassen, und die wissenschaftliche Forschung wird vor allem niemals darauf verzichten dürfen, wenn sie nach der Abhängigkeit von Wirkung und Reiz fahndet. Aber erfüllt man damit immer das »Wollen« des Kunstwerkes? Diese Frage wurde bisher recht verschieden beurteilt, und wir wollen nun einige Stimmen hören, die den derzeitigen Problemstand skizzieren sollen. Er hat sich vorzüglich durch die Polemik gegen den sachlichen Purismus von Lipps[1]) entwickelt, der das Kunstwerk so betrachtet wissen will, als ob es vom Himmel gefallen wäre, und der darum für das ästhetische Verhalten alle Beziehungen zum Künstler durchzuschneiden befiehlt als zu etwas außerhalb des Kunstwerks Stehendem. Nur was im Kunstwerk liegt, kommt für den Kunstgenuß in Frage. Und darum scheint in diesem Sinne »künstlerische Persönlichkeit« nur ein anderes Wort für das Kunstwerk selbst. Dagegen kämpft nun Johannes Volkelt[2]) an: für ihn ist im Kunstbetrachten »die Gewißheit vom Kunstscheine« vorhanden. »Mit dem wirklichen Sehen dieses Marmors oder dieser farbenbestrichenen Leinwand verbindet sich unwillkürlich die gefühlsmäßige Gewißheit, daß dieses unlebendige Ding nicht in dieser seiner unmittelbaren Wirk-

[1]) Vgl. S. 216 ff.

[2]) Johannes Volkelt, System der Ästhetik III, S. 339 ff., 347 ff. u. 354 ff.

lichkeit, sondern vielmehr als Leben und Seele in sich habend in Betracht komme. Oder, indem ich dasselbe von der anderen Seite her ausdrücke, darf ich sagen: mit dem wirklichen Sehen Apollos oder Schillers verbindet sich die gefühlsmäßige Gewißheit, daß nicht der wirklich lebendige Apollo oder Schiller vor mir steht, sondern daß Apollo oder Schiller ein Scheinleben in Marmor oder Ölfarbe führen.« »Diese unmittelbar erlebte Gewißheit besteht nicht irgendwie neben dem wirklichen Sehen und Hören oder neben dem Phantasiesehen oder Phantasiehören, sondern sie ist diesen Akten derart eingeschmolzen, daß sie nur als eigentümliche Färbung dieser Akte besteht.« »Mit dem Betrachten und Genießen von Kunstwerken muß, wenn anders es nicht seinen Zweck verfehlt haben soll, die Gewißheit verschmolzen sein, daß der Gegenstand eben ein Kunstwerk ist.« »Die Annahme eines beständigen Gegenwärtigseins dieser Gewißheit im Bewußtsein des Betrachters würde dem psychologischen Tatbestande nicht entsprechen. Vielmehr braucht die Gewißheit vom künstlerischen Ursprunge des Gegenstandes nur implizite dem Bewußtsein des Betrachters anzugehören, nur von seinem Bewußtsein gemeint zu sein, ohne daß dieser Ursprung von ihm geradezu vorgestellt wird. Auch wenn der Kunstbetrachter nicht ausdrücklich daran denkt, daß ihm ein von einem Künstler gestalteter Gegenstand gegeben ist, so ist diese Gewißheit doch in die ganze Haltung seines Bewußtseins eingeschmolzen; sein Bewußtsein ist dauernd darauf hin eingestellt. Die Gewißheit vom Künstlerursprunge des Gegenstandes ist ihm in der Weise der Gewißheitsmöglichkeit gegenwärtig.« Allerdings ist »die ausdrückliche Form dieser Gewißheit als Anfang, Grundlage und Hauptsache im Kunstbetrachten anzusehen. Jener zurückgedrängten Form der Gewißheit fällt nur die Rolle des Stellvertretens zu«. Soll und darf nun aber auch der künstlerisch Genießende in dem Kunstwerk und durch das Kunstwerk hindurch zugleich der Eigenart des Künstlers innewerden? Nur dies steht in Frage, ob und in welchem Grade der Genuß von Kunstwerken zu-

gleich ein Beziehen der Kunstwerke auf die eigentümliche Individualität des jeweiligen Künstlers sei. Um das Heraushören, Herausschauen, Herauslesen der individuell gearteten Künstlerseele aus ihren Schöpfungen handelt es sich. Und da ist zu bemerken, daß das nur gegenständliche künstlerische Betrachten lediglich bei Menschen von geringer künstlerischer Erfahrung üblich ist. »Als gänzlich unmöglich aber bei einem künstlerisch Gebildeten erscheint es mir, daß er selbst bei äußerstem Gefesseltsein durch das Was der Darstellung je vergessen könnte, daß er diesen bestimmten Künstler vor sich habe. Wenn dem von Lipps aufgestellten Ideal Genüge geschehen sollte, so dürfte dem Betrachter, wenn er Rembrandt vor sich hat, dies, daß er ein Rembrandtsches Bild betrachtet, nicht im Bewußtsein gegenwärtig sein. Ich weiß nicht, wie der künstlerisch Gebildete es anstellen sollte, beim Betrachten von Rembrandt, Rubens, Ostade von der Gewißheit, Rembrandt oder Rubens oder Ostade vor sich zu haben, loszukommen. Das zeit-, ort- und künstlerlose reine Was der Darstellung ist ein nicht nur ästhetisch nicht gefordertes, sondern auch psychologisch unmögliches Ideal.« Nicht allzuweit von Volkelt entfernt hat Theodor A. Meyer[1]) seinen Standpunkt gewählt. Ihm zufolge fließen dem Kunstwerk geistiger Inhalt und Schönheit nicht allein und nicht einmal in erster Linie aus seinem Gegenstande zu, »sondern auch und zwar vornehmlich aus der Künstlerpersönlichkeit, die das Kunstwerk geschaffen: denn diese gebiert das Kunstwerk aus ihrem innersten Wesen und macht es zum Dokument aller ihrer tiefsten und stärksten Kräfte.« Ja der »feinste Reiz des Kunsterfassens wird doch erst dem zuteil, der in nachschaffender Intuition erkennt, welche Aufgaben sich der Künstler gestellt, warum er sie so gestellt und so gelöst hat und warum er sie auf Grund seines menschlichen und artistischen Charakters so stellen und so lösen mußte.« Immer »entsteht im Kunstwerk ein Plus an Inhalt gegenüber dem

---

[1]) Theodor A. Meyer, a. a. O. S. 47 ff.

Naturwerk, und dieses Plus rührt vom ästhetischen Genuß der Künstlerpersönlichkeit her, die sich uns im Kunstwerk erschließt«. »Wer auf die Schönheit des Gegenstandes allein sieht, der wird sich kopfschüttelnd abwenden von so manchen Blättern, auf denen Käte Kollwitz ihre erschütternden Phantasien verzeichnet hat. In der Tat ist alles Grauen und Entsetzen des Weltlaufs auf ihnen festgehalten, aber es waltet in ihnen auch eine kühne, ungehemmt schaffende Gestaltungskraft, die diesen Gebilden eine eindringliche Wucht verleiht; so lebt in ihnen eine unerschrockene Seele, die das Auge nicht verschließt vor dem Jammer des Lebens, und ein inniges Mitgefühl mit den vom Leben Zertretenen und Zerstoßenen; es zittert in ihnen ein tiefer Schmerz über das Leid des Lebens. Wer das wahrzunehmen vermag, der nimmt ebensoviele Kräfte der Seele, mithin Schönheit wahr und er wird dann nicht auf ein Entsetzliches verzichten wollen, das ihm so ergreifende, wenn auch herbe Schönheit enthüllt.« Zweifellos liegt viel Richtiges und Bedeutungsvolles in dieser Übereinstimmung zweier angesehener Forscher; aber das Problem scheint nicht gelöst: daß so kunstgebildete Betrachter im Kunstwerk immer den Künstler suchen und sich die Kennerreize des schöpferischen Nachgestaltens nicht entgehen lassen, ist ebenso sicher, wie daß sie unmittelbar ein Bild als Rembrandtbild erleben, ein Lied als Heinelied. Aber verlangt alle Kunst ihrem Wesen nach diese hohe Stufe einer historischen und systematischen Kunstschulung? Werden damit nicht vielleicht manche Kunstwerke allzusehr beschwert? Handelt es sich hierbei etwa nur um einen Typus der Kunstbetrachtung, dem andere nicht minder berechtigte Typen zur Seite stehen? Und nur ein bestimmter Typus von Kunstwerken würde dann jenem Verhalten wahrhaft angepaßt sein, während andere vielleicht unter dieser Einstellung nicht erschöpft werden. Also alle Fragen sind hier nicht restlos beantwortet. Mir erscheint überhaupt die Schwierigkeit durch eine buntere Fülle von Möglichkeiten erheblicher, als Volkelt und Meyer an-

nehmen. Sie unterschieben allzusehr ihre Art der Kunstbetrachtung als ideale Norm, ohne aber ihre allgemeine Geltung zwingend nachzuweisen.

§ 12.

Ein Beispiel — das in ähnlicher Form jeder in eigener Erfahrung nachzuprüfen vermag — soll unsere Erörterung der Frage einleiten: man sieht etwa Hamlet mit Moissi in der Titelrolle, Strindbergs »Wetterleuchten« mit Bassermann und der Eysoldt, Ibsens »Puppenheim« mit Irene Triesch als Nora. Und man kennt die Werke und man hat die betreffenden Schauspieler oder Schauspielerinnen schon in anderen Rollen gesehen. Da weiß man vom ersten Augenblick an: das ist der Moissi, oder das ist die Eysoldt. Und das Aufmerken spannt sich in erster Linie darauf, wie Moissi den Hamlet spielt, wie etwa die Triesch die Wandlung vom lustigen Zeisig zur reifen Frau vollführt, die frei ihrem Willen gehorcht. Oder man wohnt einer Aufführung von Wedekinds »Simson« bei; man hat ein bestimmtes Bild von Wedekind aus seinen früheren Werken, und das »Wedekindsche« in dem neuen Drama fällt sofort auf. Das Interesse ist vor allem in erster Linie darauf gerichtet, ob neue Seiten von Wedekinds Wesen zur Entfaltung gelangen, ob er sich irgendwie geändert hat usw. In allen diesen Fällen erscheint das Kunstwerk vorzüglich als »Kunstleistung«, als gestaltendes Können eines bestimmten Künstlers. Ich vermag dieses Können nach seinen formalen Seiten hin zu genießen: wie ungemein gewandt und diskret Bassermann die Wiedererkennungsszene spielt, wie auffallend zielsicher Wedekind den ersten Akt aufbaut usw. Ich kann aber auch den Künstler — den Träger dieses Könnens — genießen: diese Persönlichkeit Moissi, wie sie sich an die Rolle dahingibt, diesen Menschen Wedekind, wie er sich in seinem Drama entschleiert oder verhüllt usw. Und diese Arten des Genusses können durch Anlage, Gewohnheit und bewußte Schulung sich so festwurzeln, daß ich überhaupt

alle Kunstwerke auf diese Weise zu betrachten versuche. Auch wenn mir Dichter und Darsteller unbekannt sind, strebe ich danach, des Dichters Persönlichkeit und seine Gestaltungsabsicht mir vorzuführen, den Schauspieler von seiner Rolle zu trennen, um die Art seiner Auffassung bloßzulegen usw. Nun denke man aber etwa an R. Wagners »Tristan und Isolde«; wenn die tiefe purpur-glühende und im Grunde schmerzliche Sinnlichkeit der Nacht der Liebe anhebt. Und man denke an eine ausgezeichnete Darstellung: da »vergessen« die meisten, wer da oben »spielt«, wer die Musik gemacht hat, sie tauchen einfach unter im Genuß des Werkes. Der geringste Fehler würde sie wecken: ein unreiner Ton, ein falscher Einsatz, eine Beleuchtungsstörung. Sofort stünden Art und Weise der Darstellung vor ihnen; aber sie würden dieses Umwerfen der Einstellung vielleicht als grobe Störung empfinden, als ein Betrogenwerden um wertvollstes Erleben. Gewiß wird es Kenner geben, die auch bei diesen Szenen ihre Kennerhaltung bewahren; deren Interesse vor allem der »Komposition« gilt und der Art, wie sie in der Aufführung auflebt usw.; aber ist ihr Genuß dem der anderen wirklich so an Wert, an Tiefe, an Reichtum überlegen, daß man diese nun nur zu jenem anleiten müßte? Es ist überhaupt sehr fraglich, welche Partei hier den angemessenen Kunstgenuß erfüllt. Und wer etwa Ibsens »Gespenster« oder »Wildente« anhört, den können doch die Werke so bannen, daß es ihm ganz fernliegt, auf Dichter oder Dichtung zu achten; er erfaßt ein Stück gestaltetes Leben, das rhythmisch vor ihm dahinrollt, zögert und stürmt, schluchzt und schreit, und in dem sich Gewaltiges spiegelt, das alle Lebendigen angeht. Wer sich solche Erlebnisse in Erinnerung bringt, der eine wird sie bei dieser, der andere bei jener Gelegenheit erfahren haben, der wird eigentlich die Sehnsucht nach ihnen nie loswerden, diese Sehnsucht, von einem Kunstwerk so ergriffen zu werden, so im Tiefsten gepackt, — daß man alle Kunstbildung und Kunstschulung vergißt; daß man an Kunst, Künstler und Gestaltung gar nicht denkt und nur trinkt, was

aus goldenen Schalen festlich fließt. Hielt man nun darum Kunst für einfache Wirklichkeit? vergaß man etwa tatsächlich, daß man im Theater sich befand, daß da eine Bühne war, und daß Schauspieler auf ihr sich bewegten, nicht Helden und Könige? Diese Art von Vergessen, die etwa dazu führt, daß man in die Handlung eingreift oder gar auf den Bösewicht schießen will oder auch den Guten vor lauernden Gefahren warnt, meine ich keineswegs, denn hier wird sicherlich weder Kunst erlebt, noch Ästhetisches genossen, sondern man tritt einfach in einen Lebenszusammenhang hinein und steht ihm so gegenüber, wie wir eben praktisch dem Leben gegenüberstehen. Bei dem Vergessen, auf das ich hier hinziele, wird aber — um mich eines Lippsschen Ausdruckes zu bedienen — die »Wirklichkeitsfrage« gar nicht gestellt; latent ist die Grundeinstellung gegeben von dem »Kunstschein«. Auf die nähere — ungemein schwierige — psychologische Analyse dieses Phänomens hier einzugehen, liegt keine Veranlassung vor. Jedenfalls muß im wachen Bewußtsein nichts von Kunst und Künstler und Gestaltung vorzufinden sein. Selbstverständlich erwächst dabei doch der Genuß aus Art und Weise der Gestaltung; sie scheidet also keineswegs aus. Das gestaltete Gebilde spricht zu uns, aber wir lauschen nur seiner Sprache, ohne irgendwie ausdrücklich auf die Sprachmittel und den Sprachschöpfer zu achten. Ja es gibt zweifellos Fälle, wo dieses Bewußtwerden eine Hemmung bedeutet, ein Abirren vom angemessenen Kunstgenuß. Nicht immer verträgt er diese Einschmelzung latenten oder offenkundigen Wissens. Wer sich dem Reiz einer einfachen Landschaftsstimmung — man denke dabei an manche Bilder von Thoma — hingibt, der zerstört sie, wenn er sie aus Technik, Komposition, Farbenwahl usw. zu entwickeln sucht, statt sich ihr fraglos anzuvertrauen. Das Formale kann in diesen Fällen nicht den Genußentgang beheben, den die Aufhebung der eben geschilderten Beachtungsrichtung bedingt. Aber vielleicht bedarf es nicht des Formalen: wohl aber muß der Künstler in seiner innigen, geradezu frommen Naturliebe

vor uns stehen. Und doch sind die Fälle zu unterscheiden, wo der Künstler ein Naturmotiv nur zur Selbstdarstellung benutzt, und jene, in der die »Seele« der Natur uns grüßen soll.

Die erste Möglichkeit wird häufig von den impressionistischen und auch expressionistischen Künstlern erfüllt: ein bescheidenes Stück Natur, nicht in sich wirksam, aber durchtränkt von der Leidenschaft des Künstlers, von seinem ins Kosmische gesteigerten Erleben, oder von seiner Nervosität, die alles Ruhende ins Orgiastische aufpeitscht, von seinem Temperament, das einen Baumstamm hinstellt wie die weite, flehende Geste eines Erschütterten. Aber die zweite Möglichkeit enthüllt die keusche Anmut des Frühlings, die singende Melancholie des Herbstes, den schweigenden Zauber des Waldes und die ruhige Erhabenheit der See. Da tritt der Künstler hinter sein Werk; sicher kreist sein Blut in ihm, aber der Genuß soll frei sein vom Künstler und seiner Eigenart, aufgehend in dem Was, das er gegeben. Und vor dem Moses des Michelangelo erfaßt den Betrachter ein gewaltiges Leben, Zorn und Erbitterung, menschliche Größe und Würde, Güte und Melancholie. Nun kann dazu die Bewunderung der Leistung treten, aber gehört sie noch zum angemessenen Kunstgenuß? Ohne weiteres ist die Frage nicht zu bejahen. Und die Antwort, wir können nicht erleben, ohne von Anfang an »Thoma« oder »Michelangelo« zu erleben, besagt lediglich, daß wir einem bestimmten Typus angehören; aber ob diesem Typus nicht manche kostbare Kunstwirkungen entgehen, das steht keineswegs fest. Bei Rodins Gestalten — und gar etwa bei Minne — da ist das Gebundensein an den Marmor, das Erblühen aus dem Stein, so schlagend, daß hier sicher die Einstellung ausdrücklich vom Kunstcharakter ausgehen muß; und dieser Umstand trübt auch wahrscheinlich die Popularität jener Künstler. Und ein Bild — wie die Gläser von János Pentelei Molnár[1]) —

[1]) Siehe Tafel VII.

wird geradezu sinnlos, wenn nicht die Freude an der Geschicklichkeit des Künstlers, am rein Artistischen, den Hauptakzent dem Genuß gibt. Hier tritt die Notwendigkeit gerade dieser Einstellung ganz deutlich zutage. So scheint es denn da, sich um verschiedene Typen der Kunst und des Kunstverhaltens zu handeln. Friedrich Müller[1]) hat durch seine experimentellen Untersuchungen das Vorhandensein solcher verschiedenen Kunstverhaltungstypen nachgewiesen. Je kunstgebildeter und künstlerisch feinsinniger ein Betrachter, desto mehr soll bei ihm das formale Interesse vorherrschen, während die Ungeübten vornehmlich an dem Stoff haften und diesen mit einer Fülle von Assoziationen umkleiden. Aber selbst Müller kann sich nicht zu der Folgerung entschließen, die einfache ästhetische Hingabe an die Stimmung als eine niedrigere Stufe anzusehen, deren völliger Überwindung die Entwicklungshöhe zustrebe. Er äußert selbst das Bedenken, wir müßten uns wegen der Feststellung hüten, daß die Stimmung für die Urteilsbildung des Künstlers kaum in Betracht komme, »diesem die Empfänglichkeit für die Stimmung absprechen zu wollen. Nur für die Urteilsbildung sind die indirekt gegebenen Faktoren wenig maßgebend«. Das weist vielleicht auf eine neue Spur, nämlich auf den prinzipiellen Unterschied von Kunstgenuß und Kunstbeurteilung. Der Laie wertet nach der Gefühlshöhe, die das Werk in ihm weckt, oder bestenfalls nach dem recht äußerlichen Maßstabe eines vermeintlichen Naturalismus; der Künstler oder der Kenner gehen auf die Eigenart der Leistung ein. Aber wenn hier das Stimmungsmäßige oder Gehaltsvolle nicht in Betracht gezogen werden, so dräut die Gefahr, daß die Leistung allzu artistisch ausgedeutet wird, geradezu ein bestimmter Kunsttyp unterlegt wird, gleichsam die Würdigung der »Studie«, die das Können ihres Schöpfers in erster

---

[1]) Fr. Müller, Ästhetisches und außerästhetisches Urteilen des Kindes bei der Betrachtung von Kunstwerken; Leipzig 1912. — Vgl. unsere Ausführungen auf S. 57 f.



Linie offenbart. Dabei hoffen wir nach den ganzen Untersuchungen dieses Bandes nicht so mißverstanden zu werden, als ob wir dem »stofflichen Interesse« die Stange halten wollten: wir meinen die schlichte Hingabe an das Dargestellte in seiner besonderen Seinsart, nicht die brutale Loslösung des Gegenstandes. Wir fürchten aber auch, daß durch eine frühzeitige Intellektualisierung des Genusses die Kraft dieser Hingabe leiden könne. Sicherlich bedarf es auch zu ihrer Ausbildung der Kunstschulung: der Erziehung zum Kunstgenuß. Das soll in keiner Weise bestritten werden; aber nicht alle Erziehung zum Kunstgenuß soll eine Erziehung zum bloß Formalen, zum bloß Technischen sein, und auch nicht bloß zum Verständnis des Künstlers, sondern vor allem zum Kunstwerk, auf daß ihm zuteil werde, was es auf Grund seines Wesens verlangt. Und zum Wesen ganzer Kunstrichtungen gehört es sicherlich, daß der Genuß im Formalen sich verankert oder in der Selbstdarstellung der künstlerischen Persönlichkeit; aber von allen Kunstwerken gilt dies nicht. So läuft denn die ganze Frage — die am Eingang dieser Betrachtungen steht — auf einen Typenunterschied hinaus, der in der Kunst begründet liegt und in den Anlagen der Kunstgenießer. Deswegen kann sie auch weder mit einem glatten Ja noch mit einem glatten Nein beantwortet werden. Es kommt auf das einzelne Kunstwerk an, welche Auffassung es fordert und verlangt; und in diesem Sinne darf man den anscheinend paradoxen Satz aussprechen, daß es Kunstwerke geben kann, die nicht ausdrücklich als »Kunstwerke« aufgenommen werden sollen. So drängen denn gerade diese Fragen zu einer eingehenden Analyse des Kunstgenusses, die von seinen verschiedenen Typen zu handeln hat, aber nicht minder von den Typen der Kunst. Mit dieser Untersuchung wollen wir den zweiten Band unseres Werkes eröffnen. Sie wird uns weiterhin leiten zu den Fragen vom Schaffen des Künstlers und vom Ursprung der Kunst sowie von der Gesetzlichkeit ihrer Entwicklung. Den Abschluß werden Betrachtungen über den Wert der Kunst bilden und über ihre Stel-

lung in der Gesamtheit des Kulturganzen. Aber all diese Fragen sollen — ähnlich denen in diesem Bande — nicht in ihre letzten Verästelungen und Verzweigungen verfolgt werden, sondern nur soweit, als ihnen grundlegender Charakter eignet. Ihre Erörterung wird hoffentlich dazu beitragen, die heuristische Bedeutung unserer bisherigen Aufstellungen zu vertiefen und die innere Einheit unserer Wissenschaft von verschiedensten Seiten her zu erweisen.

Namenverzeichnis.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.


Digitized by Google



